

kunst.ee

3/2002

eesti visuaalkultuuri kvartaliajakiri

estonian quarterly of visual culture partly in english



JAAN TOOMIK/JÜRI OKAS
DOCUMENTA/MANIFESTA
1970-NDAD/KUNSTIMUUSEUM
ERIC SOOVERE/KANANAHK
UDO KULTERMANN. NAISE KEHA
BOONUS: GRAAFILISE DISAINI LISA #5

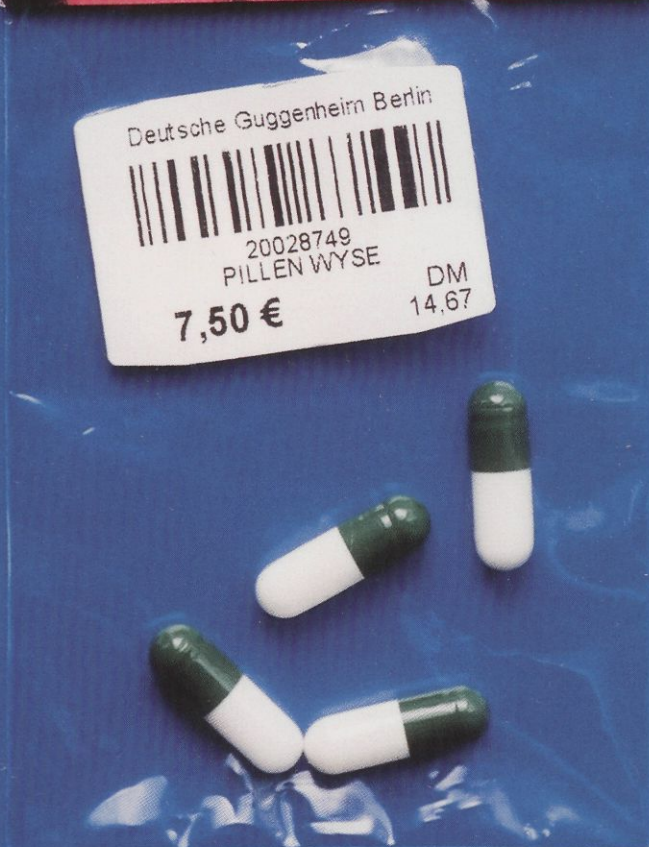
ISSN 1406-6335



Hind 49 krooni

Telli!

kunst.ee-d saab tellida toimetuse kaudu. Tel. (0) 644 6483, mai@sirp.ee
Aastane tellimishind neljale ajakirjale endiselt vaid **160 krooni**.
Võidate ajas ja rahas



Kuulsuse pillid kunstnikele -- vabastavad raamatute lugemise kohustusest. Pille saab osta Berliini Guggenheimi muuseumi raamatupoest.



Järgmine kunst.ee ilmub detsembris ning koos sellega puhta rõõmu eri, mille paneb kokku naiskunstnike mängu- ja lauluselts "Puhast Rõõm".

3 Editorial

5 varia, raamatud, visuaalkultuur

6 Mare Tralla. Mängi edasi!

7 Võidud, vastukajad

toomik

8 Hanno Soans. Tagasi Toomiku juurde

11 Hanno Soans. The Return to Toomik

documenta, manifesta

14 Heie Treier. Globalism ja rahvuslikkus

16 Boeninger & Blau. Skulptuur õnneliku lapsepõlve päevilt
Summary: Documenta 11, Manifesta4

17 Kaire Nurk. Atmosfäärifragmente "Documenta"-campusest

18 Harry Liivrand. Reaalsus ja kontekst

foto

19 Peeter Linnap. Jäädav pildiline lahkumine

19 Peeter Linnap. Conclusive Exit via Pictures

festival

22 Katrin Kivimaa. Mis kujuga on kananahk?

24 Katrin Kivimaa. What is the make of gooseflesh?

skvottimine

26 Karin Laansoo. Kükijate kunst ja kõrvalehoidmise strateegiad

27 Karin Laansoo. Squat-art and strategies of choosing the edge



Eric Soovere foto. Esimene õhurünnak Aussigile (Sudeedimaal). 17. aprill 1945.

Photograph by Eric Soovere. The first air-raid to Aussig (Sudetland). April 17th, 1945.

1970-ndad

28 Andres Kurg. Viis kasti ja minimalism

30 Andres Kurg. The five boxes and minimalism. "Homage a D. Judd" (1974) by Jüri Okas

32 Andres Kurg. Vabaduskell 1975

33 Linda Kaljundi. Kodu ja kunsti juurest elukeskkonnani. Almanahh Kunst ja Kodu 1970. aastatel

39 Linda Kaljundi. From Home & Arts to the Life Environment. Almanac "Kunst ja Kodu" in 70s

ökokunst

40 Rael Artel. Roheline tuumajaam. Pedvale kunstimuseum vabas õhus

kadrioru lossi aarded

42 Greta Koppel. Kuidas muuseumis käies sealt ikka ja jälle midagi uut leida võib

43 Greta Koppel. Paintings by Adriaen van Ostade "Family Scene" and "Quarrel" at Art Museum of Estonia

muuseum

44 Marika Valk. Uus kunstimuseum – kuidas ja miks?

48 Marika Valk. New Arts Museum: how and why?

teooria

49 Johannes Saar. Pierre Bourdieu prillid minu ninal II

loeng

53 Udo Kultermann. Naise keha. Performance'i-kunsti naispioneerid

58 Udo Kultermann. The Body of Woman: Female Pioneers of Performance Art

portree

59 Fotod Eve Kask: Lapinid, Rauad

järelehüüe

60 Nelli Rohtvee. Tiia Johannson 08.09.1965–11.06.2002

koomiks

62 Marianne Männi. The Finest Fishing

klassik

64 Helene Kuma. Mälestusi Adamson-Ericust

galerii

66 Epp Aarelaid. Ühe aasta mehed Agu Pilt. Erki Kasemets

Heie Treier. Raha mahamängimine

67 Harry Liivrand. Stalinism Tartus Tõnu Kaalep. Liina Siibi mänguplakatid

viimane lehekülj

68 Clare Charnley, Katrin Kivimaa. Kõne

**Toetajad
Supporters**

Eesti Vabariigi
Kultuuriministeerium

EESTI
RAHVUSRAAMATUKOGU



Mõtlejad loevad, lugejad mõtlevad!

Student, Teacher ja Scholar kaardi omanikele on Sirbi tellimine 10 % soodsam!

SIRP

TELLIMISKUPONG

<input type="checkbox"/>	1 aasta	336 kr.	
<input type="checkbox"/>	6 kuud	168 kr.	TELLIJA
<input type="checkbox"/>	3 kuud	96 kr.	ADDRESS
<input type="checkbox"/>	1 kuu	32 kr.	TELEFON



ALLKIRI

Sirbi tellimus tasuda Sihtasutusele Kultuurileht. A/a nr. on 22 101 175 6164, Hansapank 767.

Tellimiskupong koos maksekorralduse koopiaga saata aadressil

Sihtasutus Kultuurileht, pk. 388, Tallinn 10503 või faksile 640 5771.

Teave tel. 640 5770.

Mõtlemata panev kink – Sirbi aastatellimus!



www.ekspress.ee

EESTI
EKSPRESS

Protsess ja vahetu kogemus

Selles numbris on palju juttu tegevuskunstist. Ajal, mil suur osa igapäevaelust möödub kompuutri taga ja informatsioon maailmast saabub elektroonilisel teel virtuaalselt, tekib vajadus luua uus side oma füüsilise kehaga ning füüsilise keskkonnaga. See on nagu uuesti kõndima õppimine, oma keha ja ümbruse taastunnetamine ja proovilepanek. Eesti kunstis on välja joonistunud mitu *performance*-kunsti koolkonda: üks keskendub tulemüsteeriumile ja looduse ürgjõududele (Annus, Meel, Kurvitz, Muru, Toomik), teine kunstniku vahetule kehalisele kogemusele (Academia Grata), kolmas sotsiaalsele aspektile (Saarepuu, Tuutma, Avangard), neljas soolisele aspektile (Puhas Rõõm, Valie Export Society). Eestisse tulnud külalised toovad kaasa veel teistsuguseid võimalusi mõelda "tegevuskunsti keeles".

Kuidas sellist kunsti analüüsida? Ühe võtme peaks andma kunst.ee-s 2/2001 ilmunud artikkel, milles refereeritakse Richard Shustermani pragmatistliku esteetika käsitlust. Tasub üle lugeda.

kunst.ee-l on seekord justkui kaks esikaant – päris- ja võltskaas. blur žongleerib (võlts)identiteetidega. 1980-ndate postmodernse maailma teema on uuel keermel Eestis. Kui kultuuri kollektiivne ego on nõrk, tegeleb kunst enamasti identiteetidega, bluris väidetakse aga, et huvitavam on mängida (võlts)identiteetidega. Järelikult ei tunneta noorem põlvkond siinsele kultuurile enam välisohtu ja see on ometi hea uudis.

Seekordse eri tegijate Inglismaa-vaimustuse juures väärib siiski kuulamist ka Matthew Collingsi järgmine avaldus: "...olin rabatud ideest, et on mingi rahvas, britid, kelle kunst ei räägi millestki muust kui rahva psüühilisest haigusest, ja siis on üks teine rahvas, eestlased – just parasjagu end uueks loomas –, kes vaatab teise rahva ametlikku kunsti kogu selle kiiksuga kämpikkuses ja neurootilisuses kui midagi imetlemisväärset."

Head kunst.ee ja bluri lugemist!



Heie Treier

Process and first hand experience

Performance art is the order of the day in this issue of kunst.ee. Nowadays the bulk of one's daily routine is occupied by operating the computer, the virtual information flooding in electronically. Much of our pleasures are vicarious, experienced through imaginative participation in the experience of another. Felt is the need to establish a novel link with one's mortal body and physical environment whatever that is. In Estonian art, making the day are several schools of performance art. One of them is pivoting on the mysteries of fire and primordial powers of nature (Annus, Meel, Kurvitz, Muru, Toomik), the second on immediate bodily experience of the artist (Academia Grata), the third on social aspect (Saarepuu, Tuutma, Avangard), the fourth on gender aspect (Sheer Joy, Valie Export Society). Thanks to guests flocking in Estonia, endowed with the grace of a different cultural background, we have growing opportunities to think in the "language of performance art".

kunst.ee seems to have two front covers – the true and the fake. Blur gambols with (fake) identities. We are witnessing the bringing into Estonia, on a new helix the topic of post-modern world of 80s. In 90s the art tackled the identities, given the weak collective ego of the local culture and the low self-evaluation of people just released from the closed state. Small nations living within a larger cultural space are at constant peril of going under (e.g. Udmurts etc). They must of necessity incessantly scrutinise their identities. There is an assertion in blur that it is much more interesting to juggle with them. Seemingly the younger generation, in their local cultural awareness no longer perceives the threat from outside, which is good news.

I hope you will enjoy reading kunst.ee and blur!

kunst.ee

Eesti visuaalkultuuri ajakiri
Estonian Magazine of Visual Culture

Neli numbrit aastas
Quarterly

Kirjastaja / Publisher
SA Kultuurileht

Rahastaja / Financer
**EV Kultuuriministeerium
Ministry of Culture of Estonia**

Sponsor
**Eesti Kunstnike Liit
Estonian Artists' Association**

Toimetuse kolleegium / Editorial Board
**Sirje Helme, Vilen Künnapu,
Peeter Maria Laurits, Ebe Nõmberg**

Peatoimetaja / Editor-in-chief
Heie Treier (heie@sirp.ee)

Assistent / Assistant
Mai Soosaar (mai@sirp.ee)

Korrespondendid / Correspondents
Helsingi: **Kaija Kaitavuori**
London: **Mare Tralla**
Leeds: **Katrin Kivimaa**
Tartu: **Kaire Nurk**
Pärnu: **Raei Artel**

Tõlkija / Translator
Ants Pihlak

Proofreading
Paul Rodgers, Robin Dance

Kujundaja / Designer
Tõnu Kaalep

blur'i koostajad / Editors of blur
Hanno Soans, Anders Härm, Kiwa

blur'i kujundaja / Designer of blur
Martin Pedanik – Labor

Keeletoimetaja
Aili Künstler
Raamatupidaja
Maret Rospel (maret@sirp.ee)

Address / Address
**Vabaduse väljak 6,
Tallinn 10146
Estonia**

Telefon / Telephone
(372) 644 64 83
Fax **(372) 627 36 31**

ISSN 1406-6335
Tellimisindeks 00648

© kunst.ee 2002

Reprintööd **KO Repro**
Trükikoda **K&O Offset**

Anu Liivak Retretti kunsti-keskuse direktoriks

Kauaaegne (alates 1991. aastast) Tallinna Kunstihoone intendant Anu Liivak valiti alates 1. septembrist 2002 Soome Retretti kunsti-keskuse eluaegseks direktoriks. Mainekas erakunsti-keskus Savonlinna lähedal töötab ainult suvel, kuid ettevõtmised on maailmatasemel ja ambitsioonikad. Anu Liivaku välismaale juhtivale kohale tööle kutsumine on presedent Eesti kunstimaailmas.



Kunstihoone uue juhataja leiab esmakordselt konkursi teel Sihtasutuse Tallinna Kunstihoone nõukogu. Ajutiselt täidab Kunstihoone juhataja kohuseid kuni 1. detsembrini Harry Liivrand, kes seni oli Kunstihoone nõukogu esimees.

Eesti kunst Taides

Taides 3/02 ilmus kaks artiklit eesti kunsti kohta. Ajakirja peatoimetaja Otso Kantokorpi kirjutab artiklis "Kertausken aika Virossa" 1970. aastate kunsti fookusesse tõusmisest seoses Jüri Okase näitusega ja vastavateemalise konverentsiga Rotermanni soolalaos. Artikli illustreerivad Lemming Nageli, Andres Toltsi ja Jüri Palmi maalireprod.

Jorma Hautala käsitleb artiklis "Järjes-tyksen ja kaaoksen leikkauspisteessä" Jüri Okase retrospektiivi.

Fotoajakiri Cheese

Kevadel kaitses Tiit Lepp Tartu Kõrgema Kunstikooli lõputööna fotoajakirja Cheese.

Juhendajaks oli Andrus Kõresaar, kellelt pärineb ka ajakirja nimi ja esimese numbriga kaanefoto. Tegemist on esimese professionaalse fotoajakirjaga Eestis, avaloona saab lugeda Eero Epneri poeetilist analüüsi Peeter Lauritsa



"Veeuputuse" teemal, edasi Tartu ja Tallinna verinoortest kõrgharidusega fotograafidest, Donald Koppelist, Jeff Wallist jpm. Cheese'i esimese numbriga tiraaž on 3000 ning plaanis on muuta see kvartalväljaandeks.



FOTO MARE MIKOF

Mare Mikof Peterburis

15.08.–01.09.2002 toimus Peterburi Kunstnike Liidu näitusekeskuses Mare Mikofi skulptuurinäitus. Kõik 11 töö on valminud 1990. aastatel. Näitust kureeris Kersti Tiik, venekeelse bukleti teksti kirjutas Harry Liivrand.

Brener Tallinnas

23. augustil 2002 toimus Tallinnas TPÜ ühiselamus Multikultuurimaja organiseerimisel vene pahemradikaalse kunstniku Aleksander Breneri ja tema võitluskaaslase Barbara Schurzi luuleõhtu. Brener viibis külalisenäituse Tallinnas, teda vahendas Jaan Toomik. Revolutsioonile kutsuv kapitalismivastane luule kõlas majakovskiliku kirega, põhinedes vene anarhismi pärandil, millele Eesti traditsioonis pole midagi võrdset vastu seada. See tuli eriti selgelt ilmsiks hiljem, kui Brener protesteeris Albert Trapeze'i luule vastu, mida skandeerisid Leonhard Lapin ja Georg Poslawski. Brener protesteeris ka publiku vastu, kelle suhtumist ta pidas meelelahutuslikuks.

Baltic – uus kunstivabrik

13. juuli südaööl 2002 avati Põhja-Ingliismaal Newcastle'i sõsarlinnas Gatesheadis kunstikeskus Baltic. 46 miljonit naela maksnud Baltic Flour Mill 1950-ndatel ehitatud laohoone ümberehitus on loonud uue suurepärase "kunstivabriku". Baltic ei ole lihtsalt galerii, vaid monumentaalne keskus (üle 3000 ruutmeetri) resideerivate kunstnike ateljeede, näituseruumide, meediakeskuse, raamatukogu, kino, kohvikutega.

Avanäitus "B.OPEN" üllatas Chris Burdeni Meccano sildadega, Newcastle'i sümboli Tyne Bridge'i mudel ülemises galeriis tekitas

nii kohaliku kunstipubliku kui kriitikute hulgas suurimat vaimustust. Carsten Hölleri neonvalgusskulptuurid mõjusid hüpnootiliselt, Julian Opie gigantsed aktijoonistused nii interjööris kui eksterjööris testisid märgilisuse ja ruumi omavahelisi suhteid. Baikonuri kosmodroomil toimuv on aineseks Jane ja Louise Wilsoni filmile "Dreamtime", mis vaatleb inimeste, arhitektuuri, poliitilise ja tehnoloogilise võimu suhteid. "B.OPEN" ei ole terviklik kureeritud näitus, vaid pigem personaalnäitustest koosnev kogum, mis illustreerib Balticut kui "kunstivabrikut". Jääb vaid loota, et ka Tallinn saab endale kunagi suurejoonelise kunstiruumi, mida lähedalt ja kaugel külastama tuldaks.

Mare Tralla

Ehtekunstnikud Genfis

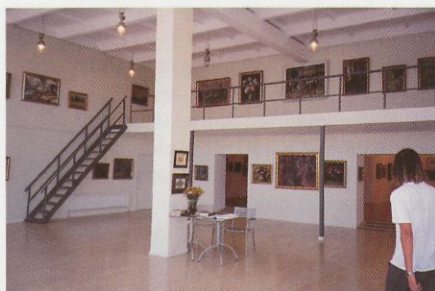
Mai lõpul oli Eesti Kunstiakadeemia ehteval-japanek eksponeeritud ka Genfis kaasaegse ehtekunsti suursündmusel "L'ornament est-il toujours un crime?" koos 14 maailma tippklassi kuuluva kõrgkooli ehtekunstieriala loominguga. Eestist olid eksponeeritud Tanel Veenre, Bruno Lillemetsa, Julia Maria Pihlaku, Kertu Tubergj, Villu Pliingi, Piret Hirve ja Eve Margus-Villemsi tööd. Genfi kunstimuuseumis avati samal ajal grandioosne 1000 eksponaadiga Šveitsi 20. sajandi ehtekunsti erinäitus. Muuseum avaldas soovi võtta oma püsikogusse Eve Margus-Villemsi objekti "Enesepettus".

[raamatud]



Vabadusmonument Tallinnas

Pärast aastaid kestnud viljatuid vaidlemisi Vabadussamba üle tegid anonüümsed autorid asja üleöö teoks. "Õllesummerile" laululava taha kerkis 05.–07.07.2002 õllekannuga vabadussammas. Rahvas võttis monumendi armastusega omaks.



Viinistu eragalerii

Ärimees Jaan Manitski avas oma kodukohas Viinistus galerii, kus ta eksponeerib isiklikku kunstikogu – maale, graafikat, skulptuure. Sinna kuulub hea valik eesti klassikat (pallaslased, kubistid) ja kaasageetki kunsti. Publikule on sissepääs tasuta.

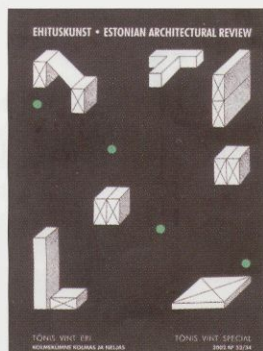
Täpsustus:

kunst.ee 2/2002 lk. 22: Peeter Linnap mainib artiklis "Suur sõda ja Atlandi ookean" Donald Koppeli teekonda "Uude maailma" – see võttis aega siiski 83 päeva (mitte 38, nagu kirjas).



Eesti kunstiteadus ja -kriitika 20. sajandil. Konverents prof. Voldemar Vaga 100. sünniaastapäeva tähistamiseks Tallinnas 21.–22. okt. 1999.

Eesti Kunstiakadeemia Toimetised nr. 9. EKA, 2002. Artiklite kogumik, 168 lehekülge. ISSN 1406-2895, ISBN 9985-50-342-2

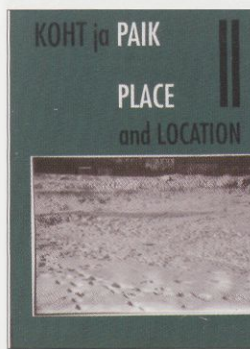


Ehituskunst, nr. 33/34, 2002. Tõnis Vint eri. / Estonian Architectural Review No. 33/34, 2002. Tõnis Vint Special.

ISSN 1406-0213 Rikkalikult illustreeritud kahes keeles väljaanne Leonhard Lapini eessõna ja Tõnis Vindi tekstidega.

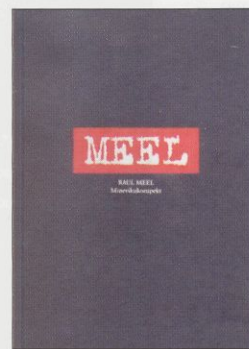


Jüri Kermik. A. M. Luther 1877–1940. Materjalist võrsunud vormiüendus. Kirjastus Sild, Tallinn 2002. Kujundanud Andres Tali. Uurimus, 352 lehekülge, rikkalikult illustreeritud. ISBN 9985-9398-8-3



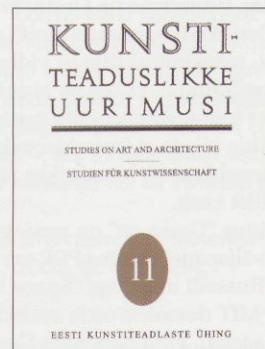
Koht ja paik II. Eesti Kunstiakadeemia Toimetised nr. 10, 2002.

Place and Location II. Estonian Academy of Arts Proceedings, No. 10, 2002. Toimetanud / Ed. by Virve Sarapik, Kadri Tüür, Mari Laanemets. Artiklite kogumik, 544 lehekülge, illustreeritud. Inglisekeelsed artiklid eestikeelsete resümeedega. ISSN 1406-2895, ISBN 9985-78-649-1



Raul Meel. Minevikukonspekt.

Raul Meel, 2002. 502 lehekülge, 104 mustvalget fotot. Kujundanud Jüri Kaarma. ISBN 9985-811-68-2 Paarisajalise tiraažiga nummerdatud teose kohta lubas järgmises kunst.ee-s retsensiooni kirjutada Eda Sepp.



Kunsti-teaduslikke uurimusi / Studies on Art and Architecture / Studien für Kunstwissenschaft 11.

Eesti Kunstiteadlaste Ühingu Teaduste Akadeemia Kirjastus, Tallinn, 2002. Toimetuskolleegium: Kersti Markus, Ants Hein, Reet Varblane. Teaduslike artiklite kogumik, 432 lehekülge, illustreeritud. ISSN 1406-2860

Mängi edasi!

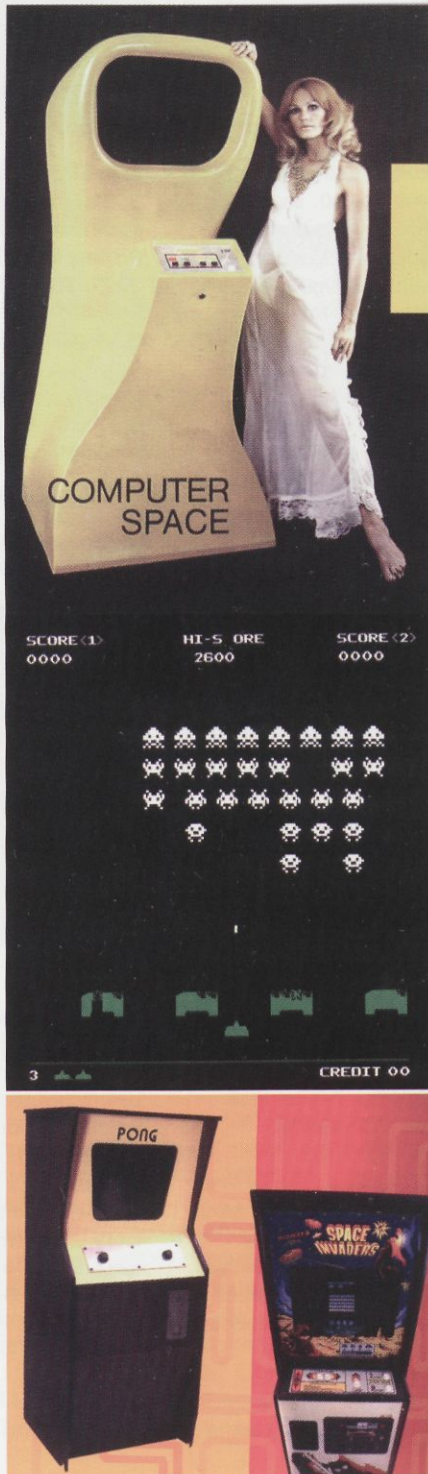
Mare Tralla veenab, et arvutimängud pole tühine meelelahutus.

Game on! Barbicani galerii, London. Avatud kuni 15.09.2002.

“Game on” on esimene ülevaatlük näitus, mis käsitleb videomängude ajalugu, nende mõju kultuurile ja ühiskonnale, luues fenomenist tervikliku pildi isegi neile, kes pole kunagi kogenud hälbimist tavamaailmast virtuaalse mängu reaalsusse. Pisut enam kui neljakümne aasta jooksul on arvutientusiastide katsetustest saanud geograafiliste piirideta suurtööstus: samu video- ja arvutimänge mängivad nii Londoni, Tallinna kui Tokyo elanikud. Üles on kasvanud puupüssidele virtuaalseid superrelvi eelistavad põlvkonnad, kes on pidevalt elanud paralleelses metareaalsuses, millest kõrvaltvaatajad on võimetus aru saama.

Mis on aga videomängudel pistmist tõsise kunsti ja kultuuriga? 1996. aastal innustas Hüpermeedia Uurimiskeskuse õppejõud Andy Cameron meid, oma üliõpilasi, mängima aktiivselt videomänge, olles veendunud, et see on ainus interaktiivsuse toimimismeetodite õpetamise praktiline viis ja et just videomängud mõjutavad kaasaja kunstnikke ja nende esteetilist keelt.

Näitus “Game on” on peaaegu muuseumaalne väljapanek, alates PDP arvutist koos Steve Russelli mänguga “Space War” (mida MIT demonstreeris avalikkusele 1962. aastal), kuni Nintendo Gamecube'i uusimate hittideni. Kui varaseid arvutimänge kasutati sageli arvutite töökorras oleku testimiseks ja näiteks “Space War” oli MIT-ile arvuti kasutajasõbraliku liidese ja võimsuse demonstreerimise vahendiks, siis tänapäeval on mängudel pealtnäha vaid üks kasutusfunktsioon – meelelahutuslik ajaviide. PDP ja Nintendo Gamecube'i vahele jääb mitu masinat (arvutid, mänguautomaadid ja -konsoolid) ning nendele loodud mängude põlvkonda. Küllastajal on võimalik veeta näitusel tunde, mängides arvutimänge varasest “Pongist” kuni superrealistlike jaapanikeelsete simulatsioonimängudeni. Näitus “Game on” teeb põnevaks ülesehitus ja see, kuidas esitatud kunstnike teosed resonanceeruvad mängudega, andes neile



kord omapoolset vinti, kord neid kritiseerides või siis lihtsalt kommenteerides.

Kaks klassikalist videomängu “Pong” ja “Space Invaders” kuuluvad nende hulka, mis on ehk kunstnikke kõige enam inspireerinud. Esimese kasutamise kaks näidet on Auditoromi virtuaalsed muusikainstrumendid mitmetelt CD-ROM-idelt ja Natalie Bookchini “Intruder” (www.calarts.edu/~bookchin/intruder), kus “Pong” on narratiivi edastamise viisiks. Näitusel on aga Thomsoni ja Graigheadi “Space Invaders’i” ümbertöötlus “Triggerhappy”, kus mängija peab tulnukate asemel tulistama tekstikatkeid Foucault’ esseest “Mis on autor?” (“What is the author?”). Mark Dean on videoinstallatsioonis “Insert Coin (Nico)” asendanud mängudes tavalised võitlusstseenid tõelise, hävituslennukite kaamerate filmitud sõjadokumentatsiooniga. Juhtkangi asemel juhib “mängu” vaataja kriitiline suhestumine lõputu, peaaegu meditatiivse dekonstruktsiooni-vaatemänguga. James Goodingi fotoinstallatsioon “Players” portreteerib eri vanuses mängureid, teismelistet kuni pensionärideni, kel kõigil on jutustada oma lugu videomängudest ja nende mõjust isiklikule elule.

Läbi aegade on videomänge saatnud moraaltised poliitilised ja meediakampaniad, et teadvustada rahvale mängude paheline mõju ning hoiatada sõltuvusse sattumise ja elupaguluse eest, rääkimata korduvatest süüdistustest, et need suurendavad kuritegevust. Leslie Haddon viitab asjaolule, et selline kriitika võtab enamasti aluseks akadeemilised uurimismeetodid, mida rakendatakse televisioonimeedia mõju analüüsimisel. Näitus “Game on” illustreerib ilmekalt, et selliste meetodite ja teooriate rakendamine interaktiivse meedia, sealhulgas videomängude analüüsimiseks ei ole just kõige adekvaatsem. Loomulikult jäävad õhku küsimused, mis siis ikkagi mängijatega juhtub, kuidas muutub nende ühiskondlik käitumine ja kuidas mõjutab see omakorda kultuuri.

Eesti kultuuri kaitstes videomängude “pahelise” mõju eest esialgu suur Nõukogude Liit. Algul jõudsid Eestisse vaid üksikud konsoolid, seega saab massilisest

levikust rääkida alles iseseisvumisjärgse tarbimisühiskonna raames. 1980. aastate keskel tegutsesid küll mõned arvutiklassid, kus õpilastel oli võimalus mängida arvutimänge, aga näib, et eesti professionaalne kunst ja kultuur seisid sellest kaugel eemal. Sellepärast on Eestis vaid üksikuid kunstnikke, kes kasutavad oma teostes videomängude visuaalset keelt ja interaktiivsust või suhestuvad nendega kriitiliselt. Kõige varasemana meenub Rauno Remme "Wanna play" 1995. aasta Sorose Keskuse aastanäitusel "Biotoopia". See kunstimaailmas ammu ununenud ironiline ja võitmatu mäng sündis otsest autori frustratsioonist vananenud arvutimängude pärast.

Paraku aga näib, et Eestis kehtivad kaheksakümendatest aastatest pärit arusaamad – videomänge vaadeldakse kui kultuurist eraldi seisvat meessoost noorte ja teismeliste tegevust, kui teatud ohtlikult nakkavat, kuid mõeldavat lastehaigust. Näituse "Game on" olulisim avastus oligi ehk arusaamine, et 1970-ndatel ja 1980-ndatel puudunud videomängude massikultuur Eestis ongi see, mis mõjutab praegust eesti (digitaal)kunsti ja selle visuaalset keelt ning on kultuuris domineeriva digitaalse tehnoloogia valdkonna valdavalt eirava, mittemõistva ning kohati üleoleva suhtumise aluseks. Infotehnoloogial on küll suur tähtsus eesti igapäevaelus ja arvutimängud on oluline osa noortekultuurist, ent samas peab selleks, et kunsti ja kultuurivaldkonnas tekiksid mõistmine ja viljakas kriitiline diskursus, praegune arvutimängude najal kujunev põlvkond ilmselt üles kasvama või siis tuleks teha videomängude mängimine kõigile kohustuslikuks.

1. Haddon, Leslie. The development of interactive games. Rmt.: Mackay, Hugh; O'Sullivan, Tim (koost.). The media reader: continuity and transformation. London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, 1999.

"Naise geograafia"

24.10.2002 avatakse Londonis Austria *Culture Foundation*'i galeriis nimetatud asutuse rahastatuna kuu aega kestev näitus "Female Geography". 26.10.2002 on diskussioonipäev. Näitus uurib Ida-Euroopa naiste identiteeti ja seelsete naiskunstnike positsiooni. Kas naised on kaotanud oma varasema ühiskondliku positsiooni? Kas lääne naiste saavutused pole mitte muutunud idas pigem elustiiliks? Uuritakse ida ja lääne dialoogi. Näitusele on valitud Mare Tralla videod "Felt boots" (2000) ja "Plovdiv" (2001) ning Ly Lestbergi tööd.

[võidud]

Auhinnati noori ehtekunstnikke

Mai lõpul 2002 toimus Peterburis Fabergé Fondi noorte ehtekunsti rahvusvaheline konkurssnäitus. Nooremas vanuserühmas võitis esimese koha EKA sepakunsti üliõpilane **Argo Männik** damaskuse terasest ja kullast sõrmusega, teist-kolmandat kohta jagas ehtekunsti magistrant **Andrus Rumm** (kaela-keed).

Augustis 2002 võitis **Villu Plink** esimese koha Hollandis Nijmegeni linnas Marzee galerii konkursil – galerii korraldab igal aastal kunstiülikoolide parimate lõpetajate lõputööde näitust. Sel aastal oli esindatud üle 20 kooli kogu maailmast. Võitnud ehted olid komponeeritud maali tükkidest ("Vaikelud", 2002).

[varia]

AICA 36. kongress Aafrikas

20.–24.10.2002 toimub ülemaailmse kunstikriitike assotsiatsiooni AICA 36. kongress Elevandiluurannikul Abidjanis. Üldteemaks on "Kunst, vähemused ja enamused", mis jaguneb omakorda alateemadeks ("Kunstikriitika väljaspool kunstilist minoriiteeti ja majoriteeti", "Teise kunst", "Milliseid alternatiive millistele hinnangulistele menetlustele?").

Esialgse kava järgi avab konverentsi Yacouba Konate (Inglismaa) ettekandega Aafrika kunsti manifestatsioonist "Documenta I" ning Veneetsia biennaalil. (Aafrika näitus toimus mäletatavasti 2001. aasta Veneetsia biennaalil samas hoones, kus Eesti näitus.) Ettekande peab ka multikulti diskursuse üks olulisi teoreetikuid, Inglismaal elav india kunstnik Rasheed Araeen.

Kuna AICA senise presidendi Kim Levini (USA) volitused lõpevad, valitakse uus president. Kandidaate on neli: Christian Chambert (Rootsi), Liam Kelly (Põhja-Iirimaa), Henry Meyric Hughes (Prantsusmaa) ja Nick Whittle (Barbados).

Interstanding in process

"Interstanding" on muutunud suurest üritusest väikeste ürituste sarjaks. 18.10.2002 saabub Tallinna loengut pidama Cornelia Sollfrank Hamburgist, küberfeministliku organisatsiooni Old Boys Network asutajaliige. Vt. www.interstanding.ee

Jääb mulje, nagu usuks tõesti keegi, et eriti kavala müügitoega on kõik võimalik – kasvõi eskimole lund müüa: et levitamise ja kujunduse imenippidega saab kultuuriajakirjanduses majandusimet tekitada. Üks levimuusika ajakiri, mis hätta jäi, oli väga atraktiivne. Visuaalsete kunstide kvartaliajajakiri kunst.ee on täistabamus oma elegantse kujundusega; selle põhiväärtuseks on siiski koostööv tervik – kõitev ideestik pluss selle serverimise viis.

Evi Arujärv. Missugust kultuuriajakirja me vajame? – Sirp, 05.07.2002.

Mulle on väga palju kordi meelde tuletatud, et põhiseadus kehtestab eestikeelse kõrghariduse. See tähendab, et mis tahes võõrkeelse raamatu lugemise nõue on EKA-s ebaseaduslik. Katsuks siiski ebaseaduslikku haridust edendada. Ajakirjaga edendad sa (iga leheküljega!) tegelikult just seda eestikeelset ja samas avatud kultuurikihti, mida vaja ongi.

Eve Kiiler, e-post Londonist 31.07.2002.

Mesilaste elu eksperdina hoidusin andmast hinnangut Toomas Miku kunsti kohta. Nüüd, kui vaatasin kunst.ee-s (2/2001) avaldatud suurt värvipilti sellest teostest ja nägin esiplaanil tuhande tapetud mesilase laipa ja teadsin, et palju enam oli neid, kes ei mahtunud pildile –, siis tundsin äkklit valu ja tülgaastust nii mesilaste kui ka inimeste pärast.

Raul Meel oma raamatus "Mineviku-konspekt", 2002, lk. 433–434.

Mari Laaniste märgib väga õigesti, et tänapäeva Eesti filmikriitika (kuid see puudub tegelikult ka teatri- ja kirjanduskriitikat) suurim probleem on süžee ümberjutustamine. /.../ Mul endal on korduvalt tulnud läbida situatsioone, kus potentsiaalselt huvitava filmi arvustust õhinal lugema hakates on tulnud kinnominekust loobuda, kuna sain piisavalt sisulist informatsiooni, mis muutis filmi enese vaatamise juba täiesti üleliigseks.

Erkki Luuk (viidates kunst.ee 2/2002 filmierile). Millist (filmi)kriitikat me tahame? – Sirp, 09.08.2002.

[vastukaja]

Tagasi Toomiku juurde

Hanno Soans

Pääsemaks klišeedest, mida minusugused elukutselised kunstikiibitised Jaan Toomiku tööde kohta tootma kipuvad, vajasin hädasti pööret deskriptiivse tõlgenduse suunas. Küllastin kunstniku viimast suurt personaalnäitust koos Florian Feigliga saksa eksperimentaalteatri trupist Showcase Beat Le Mot. Et Showcase keskendub füüsilistele teemadele ja on dialoogis keha mõistega seotud ühiskondlike ootustega, lähenes ta Toomiku töödele terase pilguga. Käesolev artikkel on sündinud dialoogis Florian Feigli kommentaaridega.

Kaotatud peatükk

1990-ndate keskpaigast kuni 1998. aastani oli Toomiku kunsti põhiteljeks oma väljendusvahendeid reflekteeriv ja meditatiivne looduspoeesia – ta lõi peamiselt installatiivseid *video-environment*'e, mida iseloomustas väga täpne motiivivalik. Tööd olid perfektselt teostatud, kuid samas sedavõrd neutraalsed, nagu oleks tegemist millegi isetekkelisega. Näitusel "Konteiner 96" projitseeris ta videopildi kaladest veepaaki, kus ujusid elavad kalad, sulatades niimoodi üksteisesse illusoorse ja füüsiliselt kohal oleva maailma. Videos "Kaubik" (1997) projitseeris ta San Antonio kõrbe läbival teel filmitud pildi Tartu–Tallinna maanteel sõitva veoauto kasti tagaküljele, luues pimedas talveöös unenäolise kõrbemiraazi. Toomik tekitas

projektsiooni, eksponeerimispinna ja videopildi intiiimse dialoogi, rakendades oma šamanistlikku hoiakut argise ja pühaliku piiril turnides.¹ Tema toonased tööd mässivad sind meditatiivsesse ajamulli, toovad esile psüühe müütilised lademed. Neid on väga meeldiv ja kerge vaadata.

Sellest hoolimata on just Toomik pidevalt osutunud pinnuks moraalihüsteerikute silmis. Tema töö nimega "16. mai – 31. mai 1992" on kurikuulus ja omandanud peaaegu müütilise staatuse. Tegelikult on sellest tööst alles vaid üks pilt ja kirjeldus Toomiku portfoolios

Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuses ning sama pilt almanahhis Kunst 1/1993. Ajakirjanikud, kes kirjutavad "sitakunstist", ammandades enda jaoks selle retoorikaga kõik kaasaegse kunsti vormid, pole

enamasti ei seda tööd ega isegi mitte selle pilti kunagi näinud.² Väljend "sitakunst", mis on muutunud neokonservatiivide kultuurileksika kohustuslikuks komponendiks, on praeguseks oma algsest tähendusest peaaegu täienisti emantsipeerunud. Üksnes ähmaselt ja üldsõnaliselt mäletatakse pruunikaid plekke Toomiku käistel.

Vaadates tagasi Toomiku tegevusele 1990. aastate alguses ja keskpaigas, võime öelda, et formaalselt tähistab "16. mai – 31. mai 1992" kunstniku huvi nihkumist Viini aktsionistidest mõjutatud rituaalidel postminimalismile. Toomik installeeris kaheksasse klaaspurki pandud väljaheited ja oma nädalase söögimenüü ning eksponeeris seda 1992. aastal grupinäitusel "Artmix". Selle töö tegemise ja eksponeerimise taustale jääb postsovetlik majanduskriis, milles jõuti välja peaaegu näljani – selles Toomiku žestis ei puudu eksistentsiaalne dimensioon. Et Toomik toob inimeksistenti häbiväärsed jäänused – omaenda sita –, mis on argiteadvuses nii peenelt privatiseeritud ja sotsiaalsfäärast sootuks minema uhutud,³ kunstiteosena avalikku ruumi tagasi, paljastab ta subjektiivsuse südamikus laiutava abjektse tühimiku. Otsustava tähtsusega on seegi, et Toomiku töö ei paku meile otsest kergendust latriinihuumori toel, mida sageli sellesarnastes töödes häbistavast pingest vabanemiseks tehakse. Katse sundida end kohaliku olukorraga radikaalselt suhestuma osutus toonasel otsustaval Ida-Euroopa kunsti redefineerimise perioodil Eestis küllalt ainulaadseks juhtumiks. Siin toimus see töö nagu Oleg Kuliku jöhker-poeetilised koera-aktsioonid vene kontekstis, kus pööraseks aetud "koer" kaitses tühja galeriipinda – sümboolset vaakumit, mis oli

tekinud pärast endist ametlike kunstnike lüüasaamist ja endiste dissidentide emigreerimisest Läände. Seda arvestades teeb muret, et siiani on raske leida analüüsi, mis ammendaks "16. mai – 13. mai 1992". Igatahes ei saa me seda tööd suruda samasse kategooriasse gargantualiku jumalateotusega, mis on niikuinii pigem katoliiklik teema, ega tõmmata otsesid paralleele Manzoni "Kunstniku sitaga", mis ilmselt on olnud käsitletava töö inspiratsiooniallikaks. Toomik pakkus meile mõnevõrra ähvardavalt isikliku ning aja- ja kohaspetsiifilise *arte povera* eetika taastõlgenduse.

Lugenud Toomiku viimase näituse vastukajaid, tunnen vajadust hermeneutilise vaktsiini järele. Tulgem niisiis tagasi näituse juurde ning laskem töödel ja nende motiividel suhelda maailmaga, milles me elame. Projitseerigem mõneti pateetiline küsimus – mida tähendab olla inimene siin ja praegu? – Toomiku praegustele töödele.

Eemalviibija silmadega

Eelmise aasta novembris Tallinna Kunstihoone näitusel eksponeeritud neljas videoinstallatsioonis oli kunstnik fokuseerunud mehe motiivile erinevates keskkondades. Kahte meest näidati keset loodust ja kahte meest siseruumides, mis viitasid justkui linlikule keskkonnale. Selline vastandus – *natura versus urbs* – jätkus ka *video-loop*'ide rütmis.

Näituse ülesehituses keskne töö, Kunstihoone suures saalis eksponeeritud videoinstallatsioon "Mees" kujutas alasti meest, kes on viidud abitu olendi seisundisse. Pulga külge kinnitatud pika riideribaga jalge vahele venitatud peenist pidi kinni seotud, tammus mees keset hügel-suurt mudast põldu lõputult ringiratast.

Sotsiaalse sfääriga sidus tema ilmselgeid füüsilisi püüdlusi vaid soki- ning lääpas kingapaar jalas kui viimane märk tsivilisatsioonist. Jäi mulje, nagu oleks ta muudetud mutandiks, kastreeritud zombiks. See töö oli tehtud Eesti Energiate grupinäitusele Viini WUK-i galeriis ja mõjus seal algselt kui *hommage* Viini aktsionismi teemadele, mis olid Toomikule väga olulised 1980-ndate lõpul ja 1990-ndate algul. Sama videot eelistab ta väljaspool Eestit eksponeerida pealkirja all "Untitled". Ehkki Toomik ise nimetab pealkirja muutmist juhuslikuks, rõhutati kohalikus kontekstis tõepoolest rohkem soospetsiifilist maskuliinset konstruktsiooni, astudes dialoogi feministliku kunstiga.

Videotes, kus mehi filmiti siseruumides, näeme esmalt meest, maalijat Peeter Mudistit, kes kannatab närvisüsteemi haiguse käes ja kes ka intervjuu ajal ei saa kontrollida oma jäsemete iseeneslikke järske tõmblusi ("Peeter ja Mart"). Teine mees vaatab filmi, hoides oma värisevad (alkohooliku?) käed ametis popkorni söömise ja kokakoola joomisega ("Vaataja").

Neljandas videos ("Jaan") näeme meest jooksmas kuskil merekaldal vaateväljast välja, tema liikumist järgimas võimas randa paiskuv laine. Selles videos näeme ainsana neljast Toomikut ennast, peas kulunud roheline müts, millega oleme teda kohanud paar viimast aastat. Üllatavalt lühikesel, vaid mõni sekund kestval installatsiooni-videol on tegevuste vahepeal pikemad pausid, mil ekraan on must. Video kannab endas erilist kergust, justkui tundes end oma kunstilises kehas eriti sündimatult. Mul oli esmalt mulje, et pilt kestab täpselt niikaua, kui kaua võtab kunstniku nime Jaan hüüdmine – video on läbi juba

enne, kui arvasid seda algavat. Sealne Toomik on seesama igapäevane Toomik, meenutades samas müstilist sõdalast, kes valmistub millekski tundmatuks, mis iganes teda ees ootab. Castanedalikul sõdalasel pole vähimatki pistmist euroopaliku kontseptiga ajateenijast-käsitäitjast, ning sellel puudub militaristlik rakendus.

Kui Toomiku loodusvaadetes on ikka kätketud teatav pidevus ja igi-kordus, siis siseruumides filmitu üle domineerivad peategelaste kaoatilised liigutused. Ka kaadrivahetuse kiirus varieerub, justkui rõhutades veelgi kujutatava äärmist füüsilisust. Kaadrivahetused on suhteliselt lühikesed, jättes meid seega justkui lõplikult olevikku. Iga mees on oma erilises täbaras olukorras ning video lõppedes jätke ta sinna ilma ühegi viiteta väljapääsule. "Peetri ja Mardi" puhul pidi Toomikule suurt huvi pakkuma dialoogi enda eripära – maalija haigus ei lase tal sujuvalt rääkida, kõne on katkendlik ja kommunikatsiooniprotsess ise osutub sedavõrd suureks katsumuseks, et kõneleja stiil läheb järjest ökonoomsemaks ja aforistlikumaks. Küsimusele – mis on elus kõige tähtsam? – vastab maalija, et tähtsaim on esmalt otustada, et mis on kõige tähtsam. Tema näoilme lisab seejuures uue tasandi tema suhtumisele haigusesse. Hoollimata intervjuerija banaalsusest annab ta oma muidu masendavale olukorrale teise mõõtme.

Kas mitte motiiv olendist, kes on seotud peenistpidi oma "omandi" tüki külge, oma "agraarse pärisosa" külge, mida ta sihitult "kultiveerib", ei võimalda meil rääkida Toomiku kunsti sotsio-eksistentsiaalselt dimensioonist? Jah, võimaldab küll. Mõned ta uuemad tööd tunduvadki üsna sünged ja jubedad, nii et tekib küsimus Toomiku misantroopsusest. Viisist, kuidas Toomik esitab neid mehi, võime välja lugeda seda, kuidas mehed ise juhivad end läbi stereotüüpse mehekujundi dogmaatilise kadalipu. Mees on siin kas füüsiliselt vaevatud ja võimetu eneserefleksiooniks nagu "Vaatajas", võimeline refleksiooniks, kuid vangistatud oma haprasse kehasse nagu intervjueritav maalija, või orjastatud ja oma alandava missiooni läbi dehumaniseeritud nagu videos "Mees" – kõik need videod väljendavad meeleheidet.

Optimistlikuma tõlgendusvõimaluse avab jooksva mehega video. Seda näidatakse kergelt muutlikus neljandikrütmis – pilt kestab umbkaudu ühe neljandiku video kogupikkusest, sellele järgneb kolm neljandikku musta ekraani ja siis taas pilt. Pildi rõhutatud puudumine sisendab valikumomenti – vaataja võib endalt küsida, et mida see Jaan teeb ajal, mil me teda ei näe? Teiste videoteoste tegelased on seevastu suletud lõputusse situatsioonide



Jaan Toomik. Mees. (Ka "Nimeta".) Video, 2001. Video kuulub Kiasma kollektsiooni, Helsingi.

Jaan Toomik. Man. (Also "Untitled"). Video, 2001. Video belongs to the collection of Kiasma, Helsinki.

kordumise ringi, mille katkestus puudub.

Neljas teda ennast peegeldavas maalits teeb Toomik vastukäigu videote jõhkrale füüsilisusele. "Pilve" võib võtta omamoodi võtmena: siin näeme tillukest ähmast inimkuju keset hiigelsuurt ebamäärast valkjat maastikku. Siin rõhutab Toomik maali loomist inimkätega – ta on jätnud pildi allservas osa lõuendit värvita. Luues dialoogi romantilise traditsiooniga ning selle kinnisideega subliimsest, näib see väikeseformaadiline ja mõneti habras maal küsivat inimese rolli kohta inimese enda loodud maailmas, häälestades meid valvusele, kaardistama nihkuvat inimlikku kogumust, nii nagu seda tegi Jaan.

Uisutava mehe heli

Toomik on töötanud aastaid, et saavutada loomingu teatud endassepööratud valvuse seisundit, mis lubab tal nüüd inimeste kohta öelda asju viisil, nagu see oleks maailma kõige loomulikum viis, nagu tuul, mis meist mööda puhub. Tema tegevus seisneb paljuski just sellises hoiakus. Ta käsitleb oma videosid justkui enesest-mõistetavaid kirjeldusi mõningatest möödapääsmatutest protsessidest. Neid videosid võiks kirjeldada protsessikunstina, mis on võetud videosse, kuid tema videote pilt ja heli toimivad mingil hetkel intensiivses interaktsioonis, mis toob kujutatut vaatajale äärmiselt lähedale. Just seda silmas pidades sooviksin tähelepanu suunata helile, mis täidab installatsiooniruumis sageli sidusa aine osa. "Mehe" taust, rooste kiige kääksumine, tekitab assotsiatsioo-

ni õnnelikult igavast lapsepõlve pärastlõunast ja see (või mis tahes kujutluspilt, mis sinus aktiveerub) hakkab videot vaadates tööle. Mäletad kiikumist, see on üks sihitu ning hajameelne lõbu!? Samas on see ka tegevus, mis teeb sind ülimalt teadlikuks oma kehast. Kiikumise ajal ei saa teha midagi muud. Sa oled oma liigutustesse, oma trajektoorele määratud, kuid samas tunned end paradoksaalselt ikkagi vabana! Sa võid olla ülimalt hajameelne ja ometi püsib su teadvus keskendunult sellel, mida sa teed. Kiikumine seisneb tasakaalu hoidmises, andes samas kaaluta oleku tunde. Ehkki see ei pruugi kohe jõuda esmase teadvustamise tasandile nii nagu vaatepilt peenistpidi kinniseotud mehest, kes on sunnitud tammuma ringiratast keset mudast küntud põldu, vallandab heli samas hoopis teise assotsiatsiooniahela, tugevdades vaatepildi lõplikkust ja trööstivust. Taustaheli nostalgiline nüanss paneb igatsema lapselikku vabalangemist, aega, mil *libido* pole veel repressioonivahend.

Just "Mehe" taustaheli tegi mind teadlikuks sellest erilisest suhtest, mis Toomikul on viimasel ajal olnud heliga. Minu teada manifesteeris seda intentsiooni väga küpselt esimest korda videoinstallatsioon "Isa ja poeg" (1998), märgistades eemaldumist rõhutatud anonüümsuse perioodist ja tagasipöördumist manifesteeritud kehaliste tegevuste juurde. Kuid mõningates ta hilisemates töodes on heli⁴ lausa topeltroll. Ilmselge on fakt, et "Isa ja poja" keskset motiivi, mehe figuuri keset lõputut tühja välja, kordab vihjelise kajana

video "Mees". Kui aga "Mees" on emotsionaalselt sünge töö, siis "Isa ja poeg" on ilmselgelt helge. "Isa ja poja" kujund – alasti mees lähenemas horisondi suunast keset jäätunud merd, et teha paar tiiru ümber kaamera ja lahkuda horisondi suunas – väljendab õrna, kuid enesekindlat kujutlust vabadusest, mis sarnaneb tegelikult kiikumise vabadusega. Uisutajas tunneme ära Toomiku enda. Siin ühineb uisutamise ebakindlus Toomiku 9-aastase poja koraalilaulu häälevärinaga. Kohustuse korras oma maalapil ringitammuv "Mees" asetub ümberpööratud suhtesse videoga "Isa ja poeg", mis toob meieni spontaanse vabaliikumise jäälagendikul – liiga ajutisel pinnal, et seda eraomandiks kapseldada.

*

Väljastpoolt vaataja pilk suunas mu tähelepanu mõnele Toomiku tööde korduval motiividele. See aitas mul analüüsida ka video kui meediumi struktuuri, selle asemel, et minna autori ümber tekkinud kunstijutu mütoloogia vana rada mööda. Nii mõnedki motiivid, mis paistsid konkreetsete tööde nõiduses pidetud, leidsid legitiimse koha Toomiku loomingu totaalsuses, mis osutub palju süsteemsemaks, kui me tavatseme arva. Selle asemel, et läbida "Toomiku teemade" paketti, keskendusin tema "paletile". Helitausta käsitlemist omaette inspireeris aga Catarina Campinoga koostöös sündinud kuraatori-projekt "High Input Low Noise", et luua reaalses toimiv elav Portugali-Balti videokunsti sild, mis tegeleb loovalt müra probleemiga videonäitustel. Pärast pilootnäitust, mis koosnes nelja portugali kunstniku ja helilooja tödest Eesti Kunstimuseumi näitusesaali Rotermanni soolalaos eelmise aasta detsembris, oleme tellinud Toomikult uue töö "High Input Low Noise" projektile. Kuna mina pöördusin siinkohal mõningate Toomiku korduvmotiivide juurde, siis tema peab nüüd keskenduma helile, millega ta on viimasel paaril aastal instinktiivselt algust teinud.

1 Anders Härm. Šamanism ja meditatsioon: "naturpoeesia" 1990. aastate eesti videos. Ülbed Ühelsakümnendad. Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 2001.
2 Vaatamata faktile, et 1990. aastate publikureseptiooni kõige põhjalikumalt analüüsinud Johannes Saar pole artiklis "Sitt lugu" nimetatud tööd otseselt maininud, on selge, et pealkiri viitab just selle marginaalse töö vastukajadele pressis. Vt. Ülbed Ühelsakümnendad, lk. 326–335.

3 Dominique Laporte, History of Shit, The MIT Press, 2000.

4 Antud kontekstis on vajalik meenutada üht heli-performance'it, mille Toomik tegi 1997. aastal koostöös muusiku Rainer Jancisega. Kontserdi ajal, mis iseenesest on juba väga intensiivne akustiline kogemus, alustasid nad *techno*-duetti, mis seisnes selles, et Toomik mängis automootoril ja Jancis sämpelis selle heli ja ühendas omaenda *techno*-loop'ide ja kitarriga. Selle kogemuse ülim füüsilisus pidi kindlasti äratama Toomiku ideepangas mõningaid varasemaid šamanistlikke kihistusi.

The Return to Toomik Hanno Soans

A sudden shift towards interpretive description is badly needed to avoid some sticky clichés art professionals and the general public in Estonia tend to produce about Jaan Toomik. Changing my own point of view I visited his last major exhibition together with Florian Feigl from a German experimental theatre group "Showcase Beat Le Mot". As the work of this group is often focusing on the theme of bodily mutation in dialogue with the social horizon of it's understanding, he approached Toomik's works with a keen, but somewhat distant eye. This article is born in dialogue with his comments.

The Lost Chapter

The main axis of Toomik's art from mid-nineties until 1998 was medium-reflective and meditative nature poesy – he mainly worked with installative video-environments focusing on very precise selection of motives as neutral as accidents. At Container 96, he projected the image of fish back into a pool filled with live fish thus intermingling the illusory with what was physically present. In "Truck" (1997) he projected a video image taken from the highway in the San Antonio desert onto the back side of a truck driving from Tartu to Tallinn, thus transposing the two sites and creating a dreamy continuation for the winter-dark northern road. In these and several other works he brought the projection surface and projection content into a very close dialogue, thus modelling his consciously shamanistic position between the everyday and the celestial.¹ These works are very pleasant for the viewer, capturing her/him into a mediative time-bubble where mythical structures in the human psyche are carefully awoken.

Despite that Toomik has always been a local household name for moral hysterics complaining about contemporary art. The main reason for that is a piece called "16th May – 31st May 1992" which has locally acquired downright mythical status of notoriety. I haven't seen this work myself and neither have the people from the yellow press who, having this piece in mind, coined an expression "turd art".² This notion referring to all forms of contemporary art in the local neo-conservative parlance has by now been almost totally emancipated from it's original context of birth leaving behind only vague reminiscences about scandalous brown stains on Toomik's sleeves.

Now looking back at Toomik's work in

the early and mid-nineties, it's easy to say that formally the piece is marking a switch of his artistic attention from rituals influenced by Viennese Actionism to a post-minimal approach. In seven glass jars forming a circle Toomik installed his menu and his faeces of each day of the week and exhibited it in 1992. But in the context of its making and exhibiting, reference was made to the existential dimension in the Post-Soviet economic crises coming close to hunger. The fact that this shameful remnant of being a subject – one's own shit – which is so neatly privatized and washed away from the social sphere³ is here brought back to constitute a text, an artwork, renders the abject in the core of subjectivity almost instrumentally bare. Besides it's crucial that Toomik's piece doesn't offer us any a direct cause for scatological laughter which is so often used to relieve the embarrassment around the shameful subject it touches upon. It is therefore not to be classified under the same category of gargantuan blasphemies as Manzoni's "Artists Shit", which had probably been a source of inspiration for this piece. Instead Toomik offered personal and somehow threatening, time- and site-specific re-reading for the ethics of Arte Povera. An attempt to position oneself radically as an artist acting up to the local situation was quite a unique case in this important period of redefinitions for East-European art. Here the work was thus serving the same function as in the Russian context, the harsh and poetical gesture of Oleg Kulik acting like a frenzied dog coming out to defend an empty gallery representing a symbolic vacuum left behind both due to the defeat of former officials and the treason of former dissidents who abandoned Moscow for the west. Regarding that, it's utterly embarrassing that you cannot find any an art critical analyses trying to contextualize "16th May – 31st May 1992".

You could also feel the need for a vaccine of hermeneutics when reading the reception of the last exhibition of Toomik, which also contained some shocking images. We should thus come back to the exhibition and let the works and their motives speak on firsthand contact with the world we are living in, let this somewhat pathetic question – what does it mean to be human here and today? – be projected into his present images.

Through the distant eyes

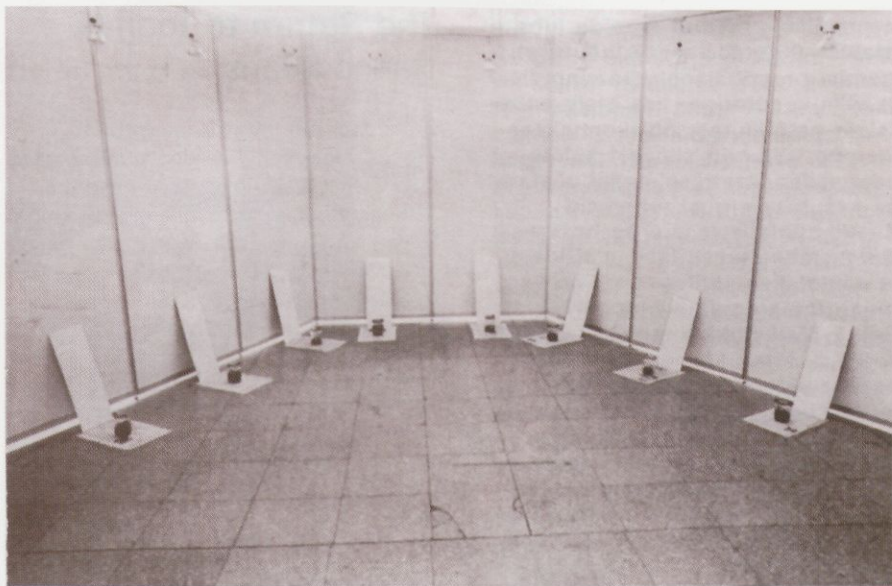
In four video-installations, which were presented at Toomik's exhibition in the Tallinn Art Hall last November, the artist focused on the motive of man in different

environments. Two of the men were shown in nature and the other two indoors as if referring to urban settings. This bias of nature versus urban environment found continuation in different rhythms within the video-loops.

In video-installation "Man", occupying the central place within the composition of the exhibition, shown as a solo piece in the largest room of the Art Hall, we could see a naked man turned down to a state of helpless creature. Bound to a stick with a long piece of cloth tied to his penis he was making endless circles on a huge muddy field. Only his socks and a pair of poorly fitting shoes as the last signs of civilization connected his obvious physical efforts with the social sphere. By the bound-back penis his body became somewhat mutant, as if castrated. The work was originally made for the Estonian Energies group exhibition in Vienna and marked a certain homage to the themes related to Vienna Actionism, which were important to Toomik in the late 80ies and early 90ies. The video which was called "Untitled" for the Estonian Energies group exhibition at Vienna WUK Gallery was exhibited as "Man" in the context of his personal exhibition in Tallinn. Although Toomik himself stressed that this change in name was accidental, the task of testing the position of gender-specific masculine constructions in dialogue with feminist art was stressed for the local context.

In the videos where men were shown indoors there is first a man – painter Peeter Mudist – who suffers from a severe nerve disease and who cannot help that his limbs are constantly moving in freaky unexpected contortions when he is responding to his interviewer ("Peeter and Mart") and another man watching a movie and having a hard time eating popcorn and drinking Coke as his (alcoholic?) hands are trembling ("The Viewer").

The fourth video (called "Jaan") showed a man running through the frame somewhere at the seaside, his movement coinciding with a rough wave coming to the shore. This surprisingly short video of only a few seconds has longer black fade-outs in between the image. The video conveys particular sense of lightness, being at ease with the artistic medium. I had a firsthand impression that the image lasts only as long as it would take to shout the name of the artist, "Jaan!" – it is over before you first expect it having started. This is the only one from the four videos we could see Toomik himself, with his baggy green hat he has been wearing for the last couple of years. The Toomik there is an everyday Toomik, but nevertheless



Jaan Toomik. 16. mai – 31. mai 1992. S & K grupinäitus "Art-mix", Pirita tee valge paviljon, 1992. Repro ajakirjast Kunst, 1/1993.

Jaan Toomik. 16th May – 31st May 1992. Group exhibition "Art-mix" of S & K. Pirita Road, Tallinn. 1992. Reproduction: magazine Kunst, 1/1993.

the comparison to warrior preparing himself, tuning in, could be fruitfully used. In Toomik's case it's the mystic-warrior of Castaneda dealing with the mental state of being prepared for whatever comes along. Here the supposed soldier-theme has nothing to do with the European concept of military serving passive duty.

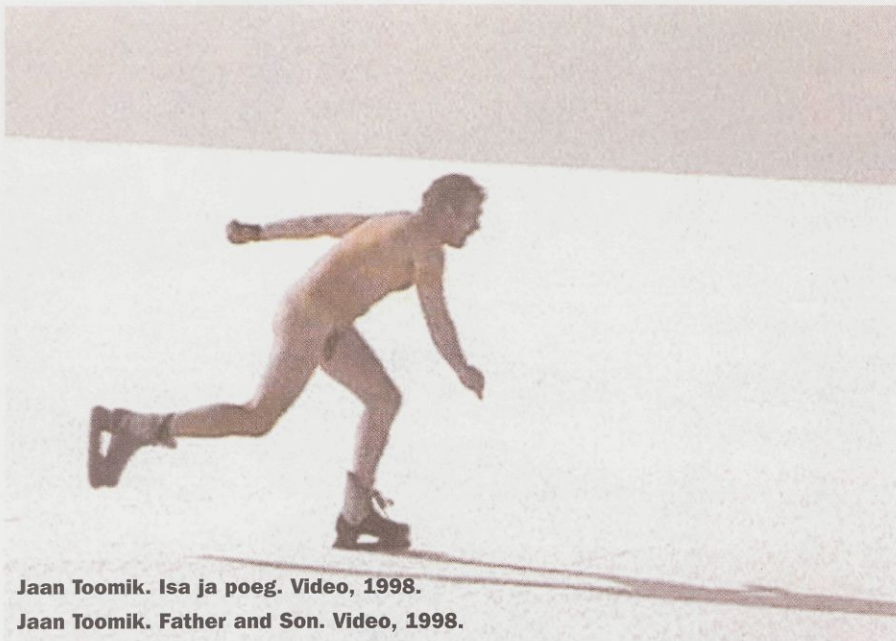
As the videos showing men in nature seemed to keep a steady repetitive rhythm, the videos showing men in urban environment were dominated by the chaotic movements of their protagonists. The variations in the looping pace also seemed to emphasize the utter physicality of what was depicted. The loops were comparably short thus giving the impression of finality of the present. Each man was caught in his special situation and was left with no obvious way out. In case of "Peeter and Mart" the particular features of the dialogue – the physicality of the painter's disease interfering with his speech, distorting it and by making the act of speaking such an effort, changing the style of communication to the economic and aphoristic – must have been of great interest to Toomik. To the question of what is most important in life the painter responded that it is choosing what is important in the first place and his impression when saying that added another layer to the tricky relationship he had with his disease. By voiding the utmost banality of the interviewer he gave another dimension to his otherwise quite depressing situation.

Doesn't the motive of a creature tied down by his penis to his piece of "proper-

ty", to the "agrarian lot" he is aimlessly "cultivating", let us speak of reactivated socio-existential dimension in Toomik's art? Yes it does and as some of his new works seem very dark and macabre the question arises if Toomik now has an utterly misanthropic view or if there exists a somewhat romantic utopia as another way out for a viewer. We can read the way Toomik shows these four men as a reflection on the situation men lead themselves through, the self-induced dogmas of male stereotypes – besides the image of the training warrior/soldier, who has found a common pace with his surroundings, all the other video-images convey despair. The man here is either physically tormented and incapable of self-reflection as "The Viewer", able to reflect but confined to a humble body as the interviewed painter or totally enslaved and dehumanized by a humiliating mission as in "Man".

A vista for more optimistic interpretation is opened up by the video with the running man. It was exhibited in a vague rhythm of fours – the image lasts for one fourth of the loop then comes three fourths of black, then the image reappears. The stressed absence of the image insinuates the moment of choice – you could ask what is "Jaan" doing while you don't see him? The characters of the other video-works are bound in endless repetition of the situation without any break.

In the four paintings exhibited Toomik explores the self-reflexive countermoves to the harsh physicality of the videos. "Cloud" might be seen as a kind of clue as



Jaan Toomik. Isa ja poeg. Video, 1998.

Jaan Toomik. Father and Son. Video, 1998.

it shows a small shady human figure in midst of a huge undefined whitish landscape. Here Toomik is also emphasizing the man made condition of painting by keeping at the lower part of the picture a bit of canvas unpainted. Establishing a dialogue with romantic tradition and it's obsession with the sublime, this small and somewhat humble painting seems to question the role of man in the yet man made world and re-situate the human experience by tuning it to alertness in the same way as it was done in "Jaan".

His Sound and His Story

Toomik has worked for years to attain a certain state of calm alertness in his works, allowing him now to claim things about human beings as if they were only natural, like a wind blowing by. Much of his strength lies in that position. He is directing his videos as if offering natural descriptions of certain inevitable processes. The videos could easily be described as process works documented with video-camera, but at a certain point the image and the sound of some of his videos interact, bringing whatever is currently shown very close to the viewer. Having this in mind, I would like to turn my attention to the sound – which is often a constitutive part of a video-installation. The sound of a rusty swing in the video "Man" creates a flashback of a happily dull childhood afternoon, and this (or another image evoked personally in you) starts to work somewhere in the back of your mind. If you still remember something about swinging you could say that it's an aimless pastime. Correct! But it is also an activity

making you very much aware of your body. You cannot be doing much more at the same time as swinging, actually. You are limited in your movements but paradoxically you still feel free! You can be in a state of revery and still your body remains focused on what you are doing. Although it might not reach the firsthand conscious level at once as the image of a man tied down by his penis and forced to make endless circles on a muddy ploughed field is a strong one in itself, the sound constitutes another plane of associations at the same time both relating the finality and revitalizing the misery of the image. The nostalgic touch in the soundscape cries back for the childish free-floating energies lost, for libido not yet turned into a vehicle of repression.

It was exactly the soundscape of "Man" which made me aware of the particular relationship Toomik has lately developed with sound. As far as I know this intension first ripely manifested itself as a specific construction in video-installation "Father and Son" (1998). But some other of his later works have also a double focus on sound. "Father and Son", marking a move away from the period of stressed anonymity, is a piece Toomik returns to manifestly as bodily performance. The obvious fact that the central motive of this work – the figure of a man in a vast empty field – comes to be repeated in the video "Man", is veiled by emotional arithmetics. If "Man" is an emotionally negative piece, "Father and Son" clearly is a positive one. The video image used in "Father and Son" – a naked man approaching from the horizon on the

frozen sea to make some circles around the camera and leave towards the horizon again – conveys the humble but self assured image of a certain freedom, actually quite similar to the freedom I associated with swinging. In this vigorously skating figure we can recognize Toomik himself. Here the faults and virtues of skating coincide in such a beautiful manner with the changes and hesitations in the choral sung by Toomik's 9 year old son that a certain redemptive atmosphere is created through the soundtrack of the piece. Through this comparison "Man" compulsively circling on his agrarian lot, is posited as an inverse function of "Father and Son", an outburst of spontaneous freedom, on the field of ice too temporary for any enclosing and privatizing policies.

*

Many of the motives which under the spell of concrete works are unlocated, found a legitimate place in the totality of Toomik's oeuvre, which is indeed much more systematic than we are used to thinking. Instead of going through a set of "Toomik's themes" I this time rather focused on his "palette". The separate focus on the use of sound was inspired by the "High Input Low Noise" project curated by Catarina Campino to build up a live Portuguese-Baltic video-art bridge creatively dealing with the problem of sound in collective video shows. After the pilot-exhibition constituting four Portuguese artists and a composer at the Hall of the Estonian Museum of Art in the Rotermann Saltstorage last December, we have selected Toomik as a video-artist with particular interest in sound and commissioned a new piece for the "High Input Low Noise" package. As I have here tried to come back to certain holds and clinches in Toomik's work he will now have to return consciously to dealing with sound, an issue which seems to have preoccupied him during last few years.

¹ Anders Härm, Shamanism and Meditation: Nature Poetry in Estonian Video Art in the 1990s, *Nosy Nineties, Problems, Themes and Meanings in Estonian Art of 1990s*, Center for Contemporary Arts, Tallinn, 2001.

² Despite of the fact that most thorough analysis of public opinion on Estonian Art in the 1990s, Johannes Saar's "A Shitty Story" does not mention the case directly, it's clear that it has been inspired by the reception of that rather marginal piece. *Nosy Nineties*, p. 326-335.

³ Dominique Laporte, *History of Shit*, The MIT Press, 2000.

⁴ In this context its also appropriate to remember a sound-performance Toomik did in 1997 in collaboration with musician Rainer Jancis. They started techno duet – Toomik playing on a car engine and Jancis sampling the sound. The utter physicality of the experience must surely have evoked some older shamanistic layers in Toomik's repository of ideas.



Yinka Shonibare. Galantsus. 2002, "Documenta". Lavastatud on briti noorte aristokraatide initsiatsioonirituaal (nn. *grand tour*) 18. sajandil. Kostüümid on ömmeldud aga Aafrika tekstiilidest, mis said 1950-ndatel mustade silmis postkolonialistliku identiteedi, rahvusliku uhkustunde ja kultuurilise erinevuse sümboliks.

Yinka Shonibare. Gallantry. 2002.

[Documenta, Manifesta]

Globalism ja rahvuslikkus

Heie Treier kõrvutab selle suve meganäitusi Saksamaal.

Selle suve rahvusvahelised suurnäitused toimusid Saksamaal: 11. "Documenta" Kasselis, 4. "Manifesta" Frankfurdis ja noortebiennaal "Artgenda" Hamburgis.

Suurnäitused esindavad kunstiglobalismi, mille keel on inglise keel. Valitseb illusioon, et globalistlik kunstikeel on üle maailma üheselt arusaadav, ometi mõistetakse nähtuste tähendusi igas kultuurikontekstis erinevalt. "Manifesta'l" kuulutas Lise Harlev Taanist oma korporatiivse anonüümse disainiga plakatitel: "Ajast, mil lahkusin kodumaalt ja läksin elama teise riiki, on mu tööd nihkunud etnilistest teemadest üldisemate poole", "Kuraatorid ja kunstikriitikud ülehindavad vahel kunstniku rahvuskuuluvust", "Ma arvan, et enamik kaasaegseid kunstnikke hoidub rahvuslikust kontekstist, tundes end palju

paremini rahvusvahelises kontekstis" jms. Nii räägib 29-aastane kunstnik.

Globalismi lahke nägu haihtub aga kohe, kui mängu tulevad konkreetsete huvid – poliitilised, majanduslikud... Kasvõi juunikuine jalgpalli-MM või pidevalt küdev terrorismiähvardus. Saksamaal eufooritsesid rahvuslippudega nii sakslased, türkklased kui brasiillased vastavalt sellele, milline jalgpallimeeskond parajasti võitis. Ja eesti kunstimaailma šokeeris fakt, et "Manifesta" kuraatorid siit riigist ühtegi kunstnikku ei leidnud. Püüdke siis teha globalistlik nägu ja öelda: "Ükskõik".

Rahvusküsimus

Saksa otsustajad kutsusid "Documenta't" kureerima nigeeria päritolu newyorklase

Okwui Enwezori – suurepärase otsus. Tendents jätkab püüet rabeleda mittedaks kuraatori abil välja külma sõja järgest "Documenta'de" identiteedikriisist (eelmist, 1997. aasta "Documenta't" kureeris prantslanna Catherine David).

Et Enwezor on poliitik ja luuletaja, siis oli ette teada, et "Documenta" tuleb väga poliitiline. Paljud tööd olid poeetilised, dokumentaalsed, kunstilised uurimused teemal: kuidas üksikindiviid tuleb toime oma eluga keset jõhkrat maailmapoliitikat ja ökokatastroofe? Väga palju eksponeeriti videosid ja filme. Kui rääkida kannatamisest, siis Veneetsia biennaalil tekib alati tunne, et kannatavad ainult juudid. "Documenta'l" näidatakse, et kannatavad palestiinlased, hiinlased, ameeriklased, jaapanlased, sakslased, türkklased, iraan-

lased, pakistanlased jne., NING juudid.

Kumb kunstnikupositsioon on siis huvitavam, kas Lise Harlevi enesekindl hüüe, et "minu tööd on nihkunud etnilisest teemadest üldisemate poole" ("etniline" kui kitsarinnaline ja "üldine" kui avapilguline), või New Yorgis elava Shirin Neshati viis rakendada kaasaegne haridus etnilise teema uurimisse, teha poeetilise narratiivi kaudu nähtavaks Iraani islami-naiste südantlõhestav olukord?

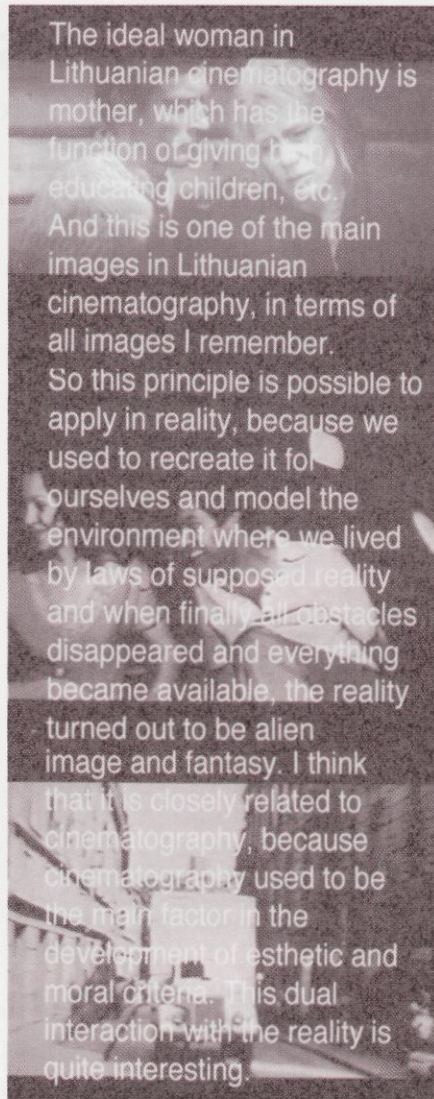
Ka Eija-Liisa Ahtila tööd valiti välja rõhutatult etnilise tegevuskohaga video "Maja", kus räägitakse Soome saabuvast pagulaslaevast. Paljudes töödes (eriti võimsalt Itaalia grupi Multiplicity uurimisprojekti) tuuakse välja pagulaste positsioon – nende psüühika ja probleemipundar –, ent Ahtila video keskendub pagulasi vastu võtva maa inimese psüühikale. Soome tüdruk tõmbab aknale paksud kardinad ette, et laeva mitte näha. Aga ta kuuleb selle vile ja temas käivitub skisoidne kujutlus.

Enwezor ei aja erapoolikut poliitikat, vaid püüab käsitleda komplekselt neid sundvalikuid, mida kaasaegne maailm igale üksikindiviidile ette söödab. Sest juba ammu pole olemas sellist asja nagu turvaliselt kauge "kolmas maailm". Viimane elab keset valget läänemaailma ning üksnes idabloki maade jaoks on vastavad probleemid edasi lükatud – võib-olla kuni euroliiduni. Samas jääb väike kultuur massilise sisserände suhtes haavatavaks kui suur kultuur. Seda enam peaksime praegu väga hoolega jälgima nii maailma kui ka Eesti (poliitilist jm.) arengut.

Sellepärast pole ma nõus nende eesti kunstikriitikutega, kelle hinnangud põhinevad kriteeriumil, et kas rahvusvahelise näituse problemaatika meid Eestis hetkel puudutab või mitte, või kas esteetiliselt oli näitus rahuldav või mitte. Väga kitsas liist, väga tilluke lukuauk. Samas pole ükski meganäitus pääsenud viimasel ajal rahvusvahelise ajakirjanduse kriitikast ja 11. "Documenta" pole erand. Ent kriitika ja kriitika vahel on vahe. Kui argumenteeritakse valgenahalise MMM-i (*male, middle aged, married*) fikseeritud positsioonilt, on lugejal vabadus seda mitte liiga tõsiselt võtta.

Vahemärkus

Sellesuvine "Documenta" esindab diskursust, mida saab Ameerikas ja Euroopas jälgida alates 1980-ndate algusest. Seda nimetati "multikultuurilisuseks", kuid termini vastu tekkis värvilistel endil trots; väideti, et "valge mees" lõi lahtri eesmärgiga kogu diskursus mugavalt marginaliseerida. Eesti kunstimaailm puutus selle diskursusega markantselt kokku 1995. aasta Saare-



Nomedas ja Gediminas Urbonas. Transaktsioon. Interdistsiplinaarne koostööprojekt, alates 2000.

Nomedas and Gediminas Urbonas. Transaction. Collaborative project, since 2000.

maa biennaalil, kui Thomas McEvilley pidas kolmetunnise ettekande mitte uusimatest New Yorgi trendidest, nagu loodeti, vaid kaasaegsest india kunstist. Milline pettumus.

Praeguseks on teema vallutanud vaat et suure osa kunstidiskussioonidest: oktoobris 2002 toimub Aafrikas Abidjanis ülemaailmne kunstikriitikute (AICA) konverents, kus esinevad eri taustaga värvilised, kes saanud parima lääneliku hariduse. Ka Kiasma eksponeeris ARS '01 näitusel n.-ö. pagulaskunstnike kunsti ja NIFCA korraldas seminari, et tuua põhjamaalase teadvusesse väljakutse elada koos värviliste kogukonnaga. (Meie vaste nimetatud problemaatikale on esialgu etnofu-

turistlik liikumine.) Ühesõnaga – kust pidime 1995. aastal teadma, et McEvilley loengud ja kirjutised mõjutasid multikultuuri diskursust eriti tugevalt selle algaastatel? Ent 2001. aasta 11. septembriga saabus uus faas ning mängu on astunud uusi teoreetikkeid, nii valgeid kui ka värvilisi.

Moneyfesta

Ühineva Euroopa rändbiennaali "Manifesta" kuraatorid Boubnova, Mayo ja Tremblely väitsid olevat huvitatud mitte pildiga tegelevatest kunstnikest, vaid pildi abil kogemust väljendavatest kunstnikest. Nii sai "Manifesta'st" visuaalselt igav näitus, kus vaataja asetati mõneti abitusse seisundisse ses mõttes, et masseeriti tema kohusetunnet pühendada igale tööle kaua aega, et toimuvale üldse pihta saada. Kuni selgus, et ajaga oleks võinud midagi targemat teha. Kohati tasus vaev end midugi ära.

"Artgenda" Hamburgis (kõige nooremate kunstnike biennaalil) tõusis kogemuse kategooria juba nii võimsalt esiplaanile, et näitus kui kunsti esitamise vorm hajus üldse ning selle asemel võidutses pidutsemine, moderants, *performance*, tehnomuusika. "Artgenda" oligi peamiselt osalejate endi üritus.

"Manifesta'l" pakkus huvi aga majanduse liin. Tippjuhtumiks on Christoph Büchel, kes pani oma "Manifesta" koha eBay internetioksjonile, kus tehti 19.–29. maini pakkumisi. Oksjoni võitnud Sal Randolph (New York) maksis Büchelile 15.099 \$ ja kataloogist leiamegi Randolphi nime, mitte Bücheli oma. Praegu maksab "Manifesta" prestiiži nimetatud summa ja nutika eksperimendi kordamine tooks ilmselt kaasa idee devalvatsiooni. (Võrdle summaga, mis eesti kunstniku esinemine oleks maksnud – kunst.ee 2/2002, lk. 11!)

Samas võib žestis näha sümptomit – kunsti tegemisel oleks justkui mõtet niivõrd, kui võrd ta "toodab" kunstniku enda heaolu. Kui 1980-ndate majandusbuumi aegsed kunstnikud nägid vähemalt vaeva enda maskeerimisega ärimiseesteks, siis nüüdne suhtumine näib olevat – raha siia ja kohe!

"Documenta'le" ja "Manifesta'le" valiti Baltimaadest leedukad Nomedas ja Gediminas Urbonas. "Documenta'l" olid leedukad esindatud ka Jonas Mekase, New Yorgi avangardfilmi pioneeri isikus (tema asutas New Yorki avangardfilmi arhiivi). Koduleedukad võivad "suures kunstimaailmas" sümpaatiat Fluxuse ja Mekase seoste tõttu ning siit areneb koostöö.

Urbonaste näitel selgub taas, milline kunst on globalistlikus näitusekontekstis adekvaatne – filmiarhiivil põhinev interdistsiplinaarne kriitiline uurimus naise

Skulptuur õnneliku lapsepõlve päevilt Boeninger & Blau

Mina olen Okwui Enwezor.
Kalabast.
Palju reisinud ja rafineeritud.
Kuraator. Kuningas.
Kroonitud pea. Kroonisin ise. Kroonisid teised.
Kroon on mu ihaletud ja väljateenitud atribuut.
Kõik võoras on mu kodu.
Kõik tundmatu mu varjupaik.
Uudsus mu igavene elunauding.
Maailmakunst mu kuningriik.
Muuseumidirektorid ja galeristid mu valitsejad.
Grand-hotellide toad mu audientsi separeed.
Kunstiturg on minu *hammam*.
Kunstnikud mu rahvas: orjad, sõdurid, vasallid,
Etturid, vankrid, ratsud, odad ja õuenarrid.
Las mu kunstnikud olla mu ümber.
Nende kohalolu on minu juveel.
Nende ateljeed mu kõige palavamate igatsuste
Paleed ja oasid.
Nende kunst on minu nektar.
Nende lõuendid mu punased vaibad, laotatud laiali.
Nende skulptuurid mu sülekoerad.
Nende slaidid mu gobeläänid.
Nende installatsioonid mu kulissid.
Kunsti *l'état c'est moi*.
"Documenta" on minu Versailles.
Mina olen kuraator.
Mina olen kuningas.
Mul on asjast pilt, mina näen, mina tean.
Mina ülendan oma vasalle.
Kroonimata kunstnik otsib mu lähedust.
Kui mina heaks arvan, siis kroonin kunstniku.
Ja kingin talle tema enda kuningriigi.
Kroonimistseremoonial, mida publik
Jälgib harda austusega.
Mina hoian tal silma peal, juhin, annan kodu.
Loon ta oma näo järgi.

Kontseptuaalne projekt, vt.: www.boeningerblau.com



Fabian Marcaccio.
Multiple/Site Paintarts.
Detail. 2002, "Documenta".

Fabian Marcaccio.
Multiple/Site Paintarts.
Detail. 2002, Documenta.



Lise Harlev (Taani). Nimeta.
Plakat, 2002. "Manifesta".

Lise Harlev. Untitled. Poster,
2002. Manifesta.



Aafrika niinimetatud näitus linnaruumis.



**Måns Wrangle (Rootsi). Tavakodaniku
lobiprojekt. 1999–2009. "Manifesta".**
**Sotsioliitiline eksperiment: statisti-
se keskmise kodaniku, nn. Marianne
nimel korraldatakse professionaale
kaasates kümme aastat kestev reaalne
meediakampaania. Avalikkuse ette
sõodetakse väljamõeldud seisukohti,
mis öeldakse pärinevat statistiliselt
keskmiselt kodanikult.**

**Mans Wrangle. The Average Citizen
Lobbying Project. 1999–2009.**
Manifesta.

kujutamises leedu filmiajaloo (ideaalne naine kui ema). Huvitav oleks lugeda komparatiivset käsitlust leedu ja eesti filmist – katoliikliku ja luterliku taustaga ateistlike nõukogude liiduvabariikide filmides oli suhtumine naisesse kindlasti erinev.

Õppetund

Suur osa "Documenta'1" ja "Manifesta'1" eksponeeritavast kunstist kvalifitseerub meie mõistes ajakirjanduslikuks eksperimendiks *à la* Madis Jürgeen või Vahur Kersna, pseudodokumentalistikaks *à la* Marko Raat või Andres Maimik, museoloogiliseks arhiveerimiseks *à la* Anu Allikvee. Kõik see, mida siin noortele

kunstnikele ei õpetata ja mida meie mõistes kunstiks ei peeta. Moraal – rahvusvahelistele kuraatoritele tuleb ette sõöta ka isikuid, keda meie kunstimaailm omade sekka ei arva. Võiks korraldada kunstitudengitele *workshop*'e, mida juhendavad teiste erialade esindajad, ükskõik kui võoras see mõte esialgu ka ei tundu. Toomik praktiseerib seda oma tudengite õpetamisel juba ammu. Ja tuleks rohkem väärtustada süvenemist.

Documenta 11, Manifesta 4

In her article "Globalism and idioethnici-

ty" Heie Teier bestows recognition on the curator work by Okwui Enwezor, and lauds the policy free of national predilection prevailing at "Documenta 11". The problem with "Manifesta" was its visual boredom. To be considered highly symptomatic, however should be the new wave of projects, linking business and arts (Moneyfesta).

Kaire Nurk presents, in fragments her first-hand perception of "Documenta".

Harry Liivrand gives a synopsis of the seminar "Reality portraits, contexts, inclusions" held at "Manifesta".

Atmosfäärifragmente

“Documenta”-campusest

Kaire Nurk väljendab oma vahetut “Documenta”-tunnetust ja imetlust.

Jeff Wall: “Ilusa kogemus assotsieerub alati lootuse ja kunstiga, nagu Stendhal ütles, “promesse de bonheur”.”

11. “Documenta’sse” oli kummalisel kombel inkasseeritud lootus – D 11 ei väljendanud oma positsiooni protesti kujul, vaid just lootuse kaudu – tundus mulle.

Luc Tuymans: “Et pildid funktsioneeriksid, peavad nad sisaldama vaikuse määratud intensiivsust... rahu enne tormi.”

“Palume mitte astuda lilledele.”

Istun Documenta-Halle’s ja loen Park Fictioni materjale – leian selle nõude pargi reeglistikust. Kui palju lootust, vaikust ja ilu sisaldub selles väga lihtsas soovis.

“Campus ehk teadmiste paabel”
(Carlos Garaicoa joonis).

D 11 kui teadmiste paabel, töepoolset teadmisi jagav, alates pargist ja lõpetades Liibanoni sõjaga.

Esimene teaduslik raamat, mis käsitleb atmosfääri teemat, oli põhiliselt lõhnadest (Hubert Tellenbach, “Geschmack und Atmosphäre”, Salzburg; Otto Müller 1968). Lõhnakogemustest on raske rääkida, iseäranis akadeemilises diskursuses. Juba Tellenbach viitas seetõttu kirjandusele, eelkõige Dostojevskile (Gernot Böhme. 1998. “Anmutungen. Über das Atmosphärische”, Stuttgart, lk. 50).

Kirjeldada, mitte seletada atmosfääri.

D 11 – väga madala valulävega.

Constanti “New Babylon” – üks labürint, valminud läbi kahekümne aasta – unistus *Homo ludens*’ist. Maketid kaetud tolmuaga.

D 11-l oli palju n.-ö. totaalse kontsentratsiooniga projekte, mis edastavad paljude aastakümnete, -sadade, -tuhandete jooksul kujunenut, üheselt äraseletamatut.

Ryuji Miyamoto 36 mustvalget fotot, “Kobe pärast maavärinat”.

Jäin uurima ülesvõtete diagonaalset rütmi. Maavärin kui n.-ö. katkestus ühe linna, Kobe arengus; kuid kogu seeria on vormistatud tähelepandava rütmiihtsusega – rütm on eraldunud peaaegu iseseisvaks väärtuseks; ja me peaaegu isegi ei mõtle Kobe draamale. Constant kui unistu-



HARRY LIIVRAND

Dieter Roth (1930–1998). Suured lauavaremed. Installatsioon, 1970–1998. “Documenta”.

Dieter Roth (1930–1998). Large Table Ruin. Installation, 1970–1998. Documenta.

se vormistaja – ja Miyamoto kui selle reaaleluline lõhkaja.

Mõtlesin D 11-l pidevalt, kus on kunsti ja elu piir. Ma ei suuda seda sõnastada, aga vähemalt oli seal rohkem elu, kui tavaliselt kunstinaütustel. Kuid millisel kujul oli seda seal rohkem? Ja kuidas see elu seal ikkagi kunstiks oli moonundunud? Kunstiks elatud?

Gabriel Orozco: “Ennekõike olen retsipient ja teises järjekorras produtsent.”
Kunstniku enesetunnetus – vaataja enesetunnetus?

Okwui Enwezor: ““Documenta” 11-ga peab saama vaatajale võimalikuks heita pilk kunsti ideemaailmadesse.”

Dieter Rothi installatsioon “Große Tischruine” – kunstnikegevuse kõrvaljäägid läbi 30 aasta: anarhia ja kontsentratsioon.

Kišinjovi-Moskva rong. Kišinjovi-Bukaresti rong. Pime. Kül. Troostitu piiripunkt. Salaja filmitud. Rööpad. Rööpad. Diagonaalid. Itta. Läände. Kuhu? (Pavel Braila, video).

Lisanduvad poliitilised momendid – ilmselt ma ei pea seletama Moldaavia “kahepaiksust”.

“Uruguai piinamiste seeria” (Luis Camnitzeri graafika).

Poliitika – repressiooni märkide vahendusel.

Dr. Fadl Fakhouri, juhtiv Liibanoni sõja loolane (226 päevikut, 2 lühifilmi) kandis aastatel 1975–91 pidevalt kaasas

8mm kaamerat ja tegi võtte igal hetkel, kui arvas, et sõda võiks läbi olla (The Atlas Groupi projekt).

Ikka poliitika, selle jõulisim faas – sõda. Ja inimene sõjas – taas lootus kui peamine väljenduslik atribuut.

The Atlas Group “Documenta’1”? Ajaloolisel kogemusel on subjektiivne dimensioon. Iga kunstiloomingu selgrooks on eetilene ülesanne.

Üks meeldetuletus-selgitus selle kohta, kuidas ajalugu ja kunst on seotud: D 11 oli kompromissilt kõrge eetikaga.

Inuitid jutustavad “Ühest õnnelikust päevast”... Nende jutustamiskultuur on segu realiteedist ja fiktsioonist, presentatsioonist ja improvisatsioonist, minevikust ja olevikust. See on üle 4000 aasta kirja-keelela säilinud.

Inuitid kui orgaaniline kild ajalugu, aastatuhandeid ilma kirjakeelela.

Ecke Bonk installeerib 1838. aastal vendade Grimmide alustatud ja 1960. aastal lõpetatud “Saksa sõnaraamatu” 32 köite 350 000 märksõna. Et nende aeglane voog valgusribal lõpuni vaadata, peaks veetma töö ees kõik Documenta 100 päeva.

Elmise kõrvale – üks kirjakeele hiid-dokumentatsioon; ühtlasi D 11 asupaigamaa fenomeni omalaadne esitus.

“Keine Nazis nirgends.” (Grafiti Binding Brauerei hoonekompleksi tänavapoolsel seinal).

Theodor Heuss: “Poliitikaga ei saa

kultuuri teha, aga võib-olla on võimalik kultuuriga poliitikat teha?"

Shirin Neshat: "Kui huvitusin islami traditsioonist ja filosoofiast, otsustasin sotsiaalseid, kultuurilisi ja religioosseid koode mitte hüljata, mitte raputada etteantud barjääre. Usun, et oleks respektitu ja lihtsalt reaktiooniline teisiti toimida. /.../ On oluline kindla kultuuri kindlaid küsimusi (määratletud ühiskondlikpoliitiliste asjaoludega) sellisel viisil käsitleda, mis emotsionaalsel, intuiitvusel tasandil omab universaalset kehtivust."

Shirin Neshat annab lokaalsele üldnimliku dimensiooni, väga hea. Ja see on ka põhjus, miks ma ei saa olla nõus nendega, kes näevad D 11-s mingit kolmanda maailma probleemide Euroopasse installeeritud näitelava: D 11 tasand oli üldnimlik.

Prantslase Gilles Saussier' topograafilised portreed: "Jahimees soos", "Jahimees padrikus ja tema eeslivägi" jt. Fantastiline esprii.

Suure poliitika juurest tahan taas millegi väga lihtsa ja inimliku juurde naasta, mis oleks ometi samal viisil – üldnimlikul tasandil – esitatud.

Pierre Huyghe: "Kõigest, mida vaadeldakse, igast võimalikust objektist või pildist, on saanud põhjaliku järelemõtlamise, väljalavaliku ja võimsa aktiveeringu ese/objekt."

Kasper König: "Ma tahan informatsiooni kõigi vaatenurkade kohta."

Tahaksin "läbi käia" D 11 kuraatorite *team*'i viieaastase tööperioodi intellektuaalse ja tunnetusliku labürindi.

D 11 on intellektuaalselt ja tunnetuslikult sedavõrd peen ja täpne, et Harald Szeemanni 1999. aasta Veneetsia biennaal – senine minu arvates huvitavaim kuraatoritöö – taandub selle kõrval emotsionaalseks pealiskaudsuseks.

Reaalsus ja kontekst

Harry Liivrand

Pealkirjas viidatud, kuid mitte ainult selle üle diskuteeriti 20. juulil Frankfurdis Frankensteiner Hofis neljanda "Manifesta" töenäoliselt kõige selgemalt formuleeritud teemaga seminaril "Reality portraits, contexts, inclusions".

Paneeli juhatas sakslane Martin Fritz (näituse peakoordinaator), kes kutsus esinema "Manifesta" kunstnikud Lucheazar Boyadijevi Bulgaariast, Oliver Musoviku Makedooniast ja Jun Yangi Austriast.

Globaliseerimise ja multikultuurilisuse teema, mida Kasseli "Documental" süsteemikindlalt (kuigi minu meelest kiretult ja stereotüüpidesse koperdades) analüüsi, võimaldas arendada seminaril vaidlust, mis oli intellektuaalselt märksa huvitavam kui üldmuljelt keskpäraseks jäänud "Manifesta" näitus ise (kirjutasin kõigest pikemalt Eesti Ekspressis 08.08. ja 15.08.2002). "Aeg" ja "koht" olid need semiootiliste tähendustega koormatud võlusõnad, mille tõlgendamise tegeleti kaks ja pool tundi. *Back to basic*. Ehk – põhitõdesid peab mõnikord ka professionaalidele meelde tuletama, et nad taevast maa peale tuua, mõtlesin kolme üsna hea kunstniku repliike jälgides.

"Pole olemas ühte reaalsust kui sellist," postuleeris Yang ja tõi ühe reaalsuse simulatsioonist teises kontekstis sümptomaatilise näite, kusagil Hiinas avatud baieri õlletoa, mis peaks justkui edastama kujutlust baierlikust talupojaimagost. Kuid kas spetsiifiline baieri kontekst kandus üle? "Nii pole ka reaalsus alati see, mida kunstnik kujutab. Kunstnik peab hoopis võitlema inimeste vastu, kes omavad kontrolli reaalsuse üle." Talle sekundeeris Boyadijev, küsides, "kas sinu tööd saaks nimetada kunstiks juhul, kui see pole loodud just sellesse konteksti, milles sa seda serveerid?" Yang: "Näitusel esineda tähendabki teistmoodi küsimusi esitada." Rõhutati, et "Documenta" on sündmuslik, "Manifesta" aga *work in progress*. Mulle tundus see küll kulunud, aga mugava võrdlusena.

Seminaril alustas iga kunstnik oma töö interpretatsiooniga, juhatahes sisse dispuudi "Manifesta" kui paneuroopa biennaali tegelikkusekäsitlusest, mis pretendeeris sotsiopolitiitilisele üldistusele. "Manifesta" strateegia juurde pöörduti korralduslikult tagasi, ning aina kriitilisemalt. Krii-



Lucheazar Boyadijev



Oliver Musovik



Martin Fritz



Jun Yang

tika on märkimisväärne mitmel põhjusel, tingimata ka seetõttu, et seminarikülalised olid pärit kas kunstimaailma suhtes marginaalsest Ida-Euroopast või kujutasid endast assimileerunud immigrandi positiivset näidet, näiteks Hiinas sündinud Yang asus lapsega koos vanematega Viini. Mulle meeldis, et ümarat juttu eriti ei veeretatud. Räägiti asjast. Kõik kunstnikud tunnistasid, et biennaal on neile tohtu šans rahvusvahelises kunstielus kasvõi piiratud ajahetkeks fookusse pääseda. Boyadijevi (osalenud Tallinnas "Interstanding'ul") sõnul erinevad tänavune "Manifesta" ja "Documenta" selle poolest, et esimene

teeb panuse vähetuntud noortele kunstnikele, kelle tõttu on "biennaali tase selline nagu see on", teine on aga etableerunud, igavam. Yang küsis, kui kaugele võib üldse suurte näitustega minna, kus on punkt, kus näituse geograafilised piirid muutuvad hoomamatuks? Istambuli biennaalil esinenud Musovik tunnistas, et "Manifesta" osalemine on tema jaoks tähtsam. Aus ülestunnistus.

Video domineeris mõlemal suurnäitusel ning ka kõigi kolme kunstniku loomingus, mistõttu ühe kolmandiku ajast hõlmas väitlus ebamäärase videoestetiika ja tegelikkuse/tõeluse vahekorra üle. Videokujutis jäädvustab "uudishimu objekti", ütles Boyadijev. "Mõned videod on visuaalselt nii ilusad, et neid ei näidata kunagi dokfilmide festivalidel, ehkki video tegeleb samuti dokfilmi ainesega. Kuid ometi pole see film," arvas Yang. Tema meelest seisneb video tulevik paradoksaalsete keelemängude ja sümbolistlike autobiograafiate esitamises, sest ainult kunstniku enda elu ja seisukohad on väärt kunstilise kujundi konstrueerimist – see ongi reaalsus. Kas ei tule eesti videost mõeldes midagi tuttavat ette?



**Eric Soovere foto. Petersburgi raudteejaamas Sudeedimaal, 9. mail 1945.
Ülo püksid kuivavad. Laps nutab.**

**Photograph by Eric Soovere. Petersburg railway station in Sudetland, May 9th, 1945. Ülo's pants are getting dry.
The kid is crying.**

Jäädav pildiline lahkumine

Peeter Linnap

Eric Soovere pelgufotode näitus
"Pögenemine Läände 1944 – 1949". Eesti
Rahva Muuseum, märts-aprill 2002.

Eesti-Ameerika fotograafi Eric Soovere 1999. aastal publitseeritud raamat "Käru ja kaamera" ja tema haruldane pildikollektsioon Rotermanni soolalaos löid segi meie ettekujutused Eesti ajaloo pildilisest kajastatusest ja muutsid arusaama dokumentalistika ja kunsti suhetest.

Tuhanded pildid – kaks vaatamisloogikat

Eric Soovere pelgufotod aastatest 1944 – 1949 esindavad pildikultuuri, mida võib käsitleda kunstiajaloo, dokumentalistika, ajalookirjutuse, visuaalse antropoloogia ja semiootika vahenditega. Ehkki Soovere esindab "absoluutset nägemist" – lakooniliselt komponeeritud ja emblemaatilise potentsiaaliga kujutamisi viisi –, tuleks seda hiigelprojekti käsitleda traumaatilise kogemuse positsioonist lähtudes. Just fataalsete

ajaloosündmuste tõukel sai alguse nii autori emigreerimine, tema valuline visuaalne tundlikkus kui ka lõpuks pildiprojekt "Pögenemine Läände 1944 – 1949". Et tegelikult oli trauma nende sündmuste tõttu mõlemapoolne: nii minejate kui mahajääjate tragöödia, siis tekib Soovere piltide retseptisioonis kaks suuremat leeri. Kuna "traumaatiline mälu kogemus" püüab ennekõike fotode abil luua proteese konfiskeeritud osale reaalsusest, siis on tege mist sümmeetrilise peegelolukorraga: vaatajad Läänest, väliseestlased, jäävad kinni

piltide külge, mis kujutavad arhailist, valutamiseelset Eestit; kodueestlastele omakorda pakub huvi kõik see, mis riigipiiriga suletud “kodumaast” väljapoole jäi.

Soovere pildikoosluse struktuurist

Eric Soovere pildikooslus on narratiivse ehitusega, mis erinevalt filmilikust jutustusest pole lineaarne: pildistoori võimaldab vaatajal valida aega, teha erinevaid rõhuasetusi ja pöörduda alguspunkti korduvalt tagasi; vaadata sünkroonselt mitut erinevat lugu jne. Erinevalt tolleaegsest pildiajakirjandusest ei kasuta Soovere ka mitte ideoloogilise pildiretoorika võtteid nagu teksti ja kommentaari sundsidumine, ikoonilise ja lingvistilise sõnumi ühisterror kohustuslike tõdede sugereerimisel jms. Viie aasta jooksul toimunud igapäevane pildistamistegevus pole siiski homoloogiline, selles on enam keskendunud pöördelistele 1944. ja 1945. aastale; hilisemal perioodil üleskirjutuste ja ülesvõtete ajalooline “kattevõime” väheneb ja jookseb tasapisi kokku USA-s veedetud esimeste emigratsiooniaastatega. Uurides visuaalse ja verbaalse vahet sel näitusel ja iseäranis samateemalises raamatus, tundub, et pilte on kasutatud jutustuse lähtevõi nullpunktina – fotod toimivad selles projektis teatrilavana, mille raames tekst toimuvat animeerib ja nüansseerib. Või ka vastupidi – fotod lubavad tekstidel “maanduda” parema mõistetavuse huvides äratuntavasse vormi. Erandi moodustab Soovere väljapanekul/ raamatus vaid retrospektiivis lapsepõlvkodu käsitlev päevikuosa, mis ei käi ajaga n.-ö. kaasas – see on kirjutatud tagantjärele. Küllap tulebki siit ka esmase akrooniline loomus, sest mälestused ei kipu linearselt struktureeritud olemagi.

Õuduste puudumine – sotsiaalne maastikulisus

Soovere fotode juures hakkab silma nende rahulik, lausa vaikeluline atmosfäär, mis tööde temaatikat ja ajastut arvestades tundub veider. Kui üksikud varemed ja katkised rongid välja arvata, pole siin midagi säärast, mis kuuluks ajakirjanduse poolt koostatud katastroofifotograafia menüüsse. Viimane võib olla Sooverele tundmatu ka eetilistel põhjustel. Pigem kaldub see uurimus “dünaamilise etnograafia” suunas – sarnaselt praeguste visuaalantropoloogidega käsitleb Soovere piltjutustus (meelega või mitte) kehakeelseid nüansse identiteedi kadumise staadiumis ja ohu olukorras, inimese ja ruumi(de) suhteid ajutistes kooslustes jpm. Igatahes kõneldakse Eric



Eric Soovere foto. Beutenbergis (Jena lähedal) puitvillaga aluskotte täitmas. 29. mail 1945.

Photograph by Eric Soovere. In Beutenberg (in the vicinity of Jena). May 29th, 1945.



Eric Soovere foto. Registreerimine saksa sõjaväe transpordilaeval “Lappland”. 27. septembril 1944.

Photograph by Eric Soovere. Recording on the German transportation ship Lappland. September 27th, 1944.

Soovere projektis meile simultaanselt nii füüsilisest, poliitilisest kui vaimsest geograafiast, mis on Eesti pildilises ajaloos muidugi saavutus omaette.

Spektaaklist ametliku ajalooni

Uue informatsiooni suur hulk teeb taju- ja tähendusloome protsessis oma töö: meil on põnev, meil on üllatuslik – kuid et puudub osalus, siis parimalgi juhul saame me vaid (kaasa) tunda. Nii asendab nende fotode vaatamisel emotsionaalset mälu piktoriaalne, aga ka ajaloolis-kujutuslik vojerism, mis täidab meisse installeeritud nn. valgete laikude nälja – meie lünklikusse ajalooõpikuisse ladestuvad nimelt uued ja ennekõike avastuslikud peatükid. Nõnda tundubki, et just praegu on summeerumas uus Eesti kuvand, milles liituvad erinevad simultaansed vaatepunktid; sees- ja välispõlised skoopilised positsioonid. Üksikult võetuna on need ebatäiuslikud, mitte kuigi adekvaatsed – ühendatuna aga tekib hoopis panoptilise olukord. Ometi ei saa lahti ka teistsugusest mõttest: hetkest, mil Eric Soovere pelgupildid saavad tõesti osaks ametlikust ajalookäsitlusest, võivad need küll massiteadvuse ja muutuvad dokumendist monumendiks, kuid kaotavad oma praeguse erakordsuse, sest “igavesed” asjad just moodustavadki selle, millest koosneb Uppumine Aega.

Conclusive Exit via Pictures

Peeter Linnap

Eric Soovere's exposition of refugee photographs "Escape to the West 1944 – 1949". Museum of the Estonian People, March-April 2002

The book “With Pushcart and Camera” by Estonian American photographer Eric Soovere, published in 1999, and his rare collection of photos in Rotermann Salt Storage upset our notions of pictorial representation of Estonian history and shattered our understanding of relations between documentation and art.

Thousands of photographs – two sets of reasons behind viewing

Eric Soovere's refugee photographs dating of 1944 – 1949 represent a pictorial culture, which can be handled with devices of arts history, documentation, history writing, visual anthropology and semiotics. Although Soovere represents “absolute per-

ception” – the laconically composed manner of depiction with emblematic potential –, this mammoth project should be treated from position of traumatic experience. It was the fatal historic developments, which triggered a certain concatenation of events, notably the author's emigration, his painful visual sensitiveness and finally the picture project “Escape to the West 1944 – 1949”. Actually the trauma suffered due to those developments was mutual: the tragedy both of those taking flight and those staying behind. Therefore the public breaks down in two categories, by their reception of Soovere's pictures. Because the “traumatic experience of recollection” seeks in the first place to create, by photographs the prostheses of the surgically removed part of the reality, a symmetric mirror situation arises. The viewers from the West, the expatriate Estonians take close to heart the pictures depicting the archaic, pre-conquest Estonia, while the “patriate” Estonians, residents in their native country are inspired with linking of everything which was shut out by the border of their newly imposed “motherland”.

The structure of Soovere's picture collection

Eric Soovere's picture habitat has the narrative build-up, which is not linear, unlike that of the film recounts: the picture story enables the viewer to select the time, to make different emphasis and to return to the initial point, now and again; to view, synchronously several different tales etc. Unlike the yonder picture journalism, Soovere does not use the technique of ideological picture rhetoric, i.e. compulsory linking of the text and commentary, joint terror of iconic and linguistic message for inculcating obligatory truths etc. The everyday photographing activity during five years was not homologous, however. It was focused on crucial years of 1944 and 1945. In the later period, the historic “capacity for coverage” of recordings and snapshots diminishes and levels out in the first emigration years in the USA. Studying the relation of visual and verbal at that exhibition and in particular in the accompanying book suggests that the pictures have been used as a ground zero of a tale. Photographs function as a stage of that project in whose framework text animates and adds nuances to the action in progress. Or vice versa - photographs allow the texts “to mould” into a recognisable form, for easier identification. As an exception in Soovere's exposition/book, there is the part of diary devoted in retrospective to “the sweet home”, falling quite out of

step, because it was written later, post factum. Thence the achronic nature of the original text: the reminiscences do not tend to be linearly structured.

Lack of atrocities – social landscape

Catching one's fancy with Soovere's photographs is their peaceful, still life atmosphere, serenely free of interruption or disturbance, which seems queer, in view of the topic of the works and the time frame depicted. With the exception of isolated ruins and some smashed trains, there is nothing here from the menu of catastrophe photography, composed by the journalism. The latter style may be unacceptable to Soovere also by ethical reasons. Rather, his research tends to take the direction of “dynamic ethnography”. Like with modern visual anthropologists, Soovere's picture story holds in focus (intentionally or otherwise) the body language nuances in the stadium of loss of identity and in the critical danger situation, the relations between man and space in communities in flux, and many more. Anyway, Eric Soovere's project tells us simultaneously about physical, political and spiritual geography, which is no mean feat in Estonian pictorial history.

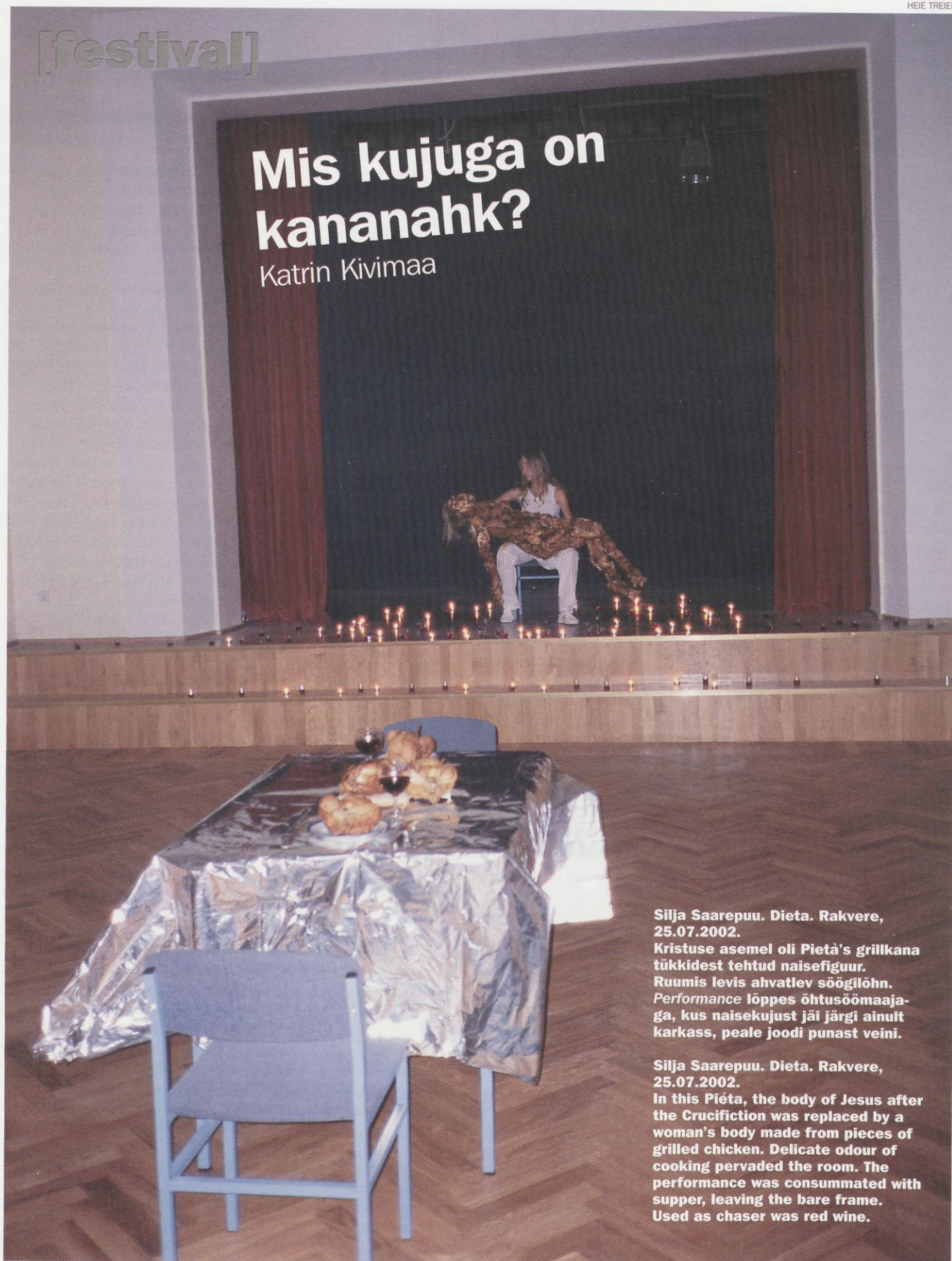
From a spectacle to official history

The overpowering amount of new information impinges on our perceptive process and the process of creation of meanings. We are fascinated, we are brimming with wonder – and yet lacking involvement and participation we can at best feel empathy and compassion. Hence, when looking at those photographs, the pictorial memory and also the historical-representational voyeurism substitutes for emotional memory, thus satiating our inborn hunger for the so-called blank spots – namely, our faulty history textbook imbibes primarily new and revelatory chapters. It seems that presently a new image of Estonia is forming, synergistically merging different points of view, internal and external scoping positions. Taken isolated, they are imperfect and not particularly adequate – in synergy they give rise to a rather more panoptic situation. Yet there is another thought lurking in my mind: as soon as Eric Soovere's refugee pictures become part of official view of history, they will be absorbed in mass awareness and will turn from document into monument. But they will also lose their present exceptionality, because it is the “eternal” things that make what the sinking in Time is.

[festival]

Mis kujuga on kananahk?

Katrin Kivimaa



Silja Saarepuu. Dieta. Rakvere, 25.07.2002.

Kristuse asemel oli Pietà's grillkana tükkidest tehtud naisefiguur.

Ruumis levis ahvatlev söögilõhn.

Performance lõppes õhtusöömaajaga, kus naisekujust jäi järgi ainult karkass, peale joodi punast veini.

Silja Saarepuu. Dieta. Rakvere, 25.07.2002.

In this Pieta, the body of Jesus after the Crucifixion was replaced by a woman's body made from pieces of grilled chicken. Delicate odour of cooking pervaded the room. The performance was consummated with supper, leaving the bare frame. Used as chaser was red wine.

Ma olen alati tahtnud kirjutada artiklit, mis räägiks kunstist ega osaleks mingilgi moel "kes on kõige vingem kunstnik Eestis"-mängus. Artiklit, mis ei astuks (kokkuvõttes) mõttetusse poleemikasse esitatud (eba)professionaalsete arvamustega, sest keda see professionaalsus kunstikriitikas ikka huvitab peale umbes viie inimese. Artiklit, mis lähtuks kunstiteosest, aga mitte kunstniku ja/või kriitiku isikust, "meie" ja "nende" kunstilma vastandusest jne. Kuid sellise ilmselgelt utopiliselt sooviga kirjutaksin alla mitte ainult kriitika, vaid ka kunsti surmaotsusele, samal ajal võtsilt kummardades teiste aadressil ideoloogiamõõgaga vehkivate nn. universaalse esteetika ja puhta kunsti ideoloogide ees. Nii ei julgegi ma omistada kõiki oma sümpaatiid suurtele kooslustele – eestlased, teised kriitikud, kunstiniimesed vms., küll aga julgen oma kriitikukogemust kasutades vastata küsimusele "miks?" või "kuidas?".

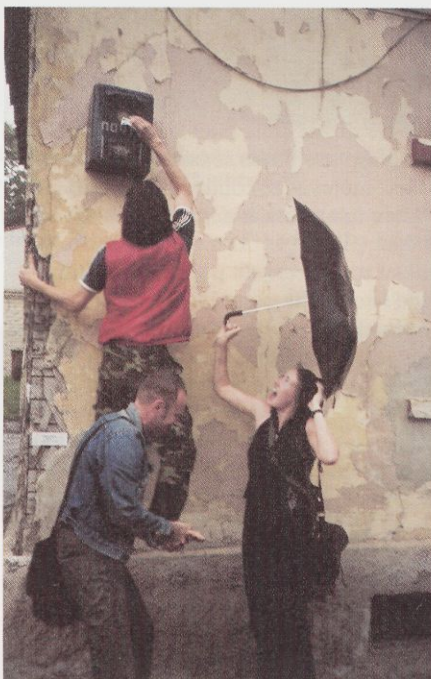
See seisukohavõtt (mitte vabandus!) juhatab sisse mõtiskluse selleastase tegevus- ja videokunsti festivali "Kananahk" teemal. Paul Rodgersi, Jaan Toomiku ja Teet Veispaku ühispingutuste tulemusena juba kolmandat korda teoks saanud festival toimus seekord kahes väikelinnas, Rakveres ja Haapsalus. Nii põlvkondlikult kui kultuuriliselt üsna mitmekesise festivali tegi lisaks ruumilisele ja ideelisele hargnemisele sümpaatseks ka tavaliselt igasugustele festivalidele, näitustele ja konverentsidele omane ühe-kahe suurstaariga uhkeldamise puudumine. Lõplik hierarhiatest vabanemine võib jäädaagi unistuseks, kuid algselt mitte nii hierarhilise ülesehitusega üritus suunab siiski meie pilku ja eelistusi vähem. Ning nii saab vältida ka suuri pettumusi.

Tõsi, vastandused, jagunemised, mittemõistmised on iga hindamisprotsessi loomulik osa. Nii on juba välja hüütud, et eesti publikule jäid välismaalaste tööd võõraks. Võib-olla on sel juhul minu negatiivne suhtumine konspiratsiooniteooriaid, sõimu ja Eestis üha kasvavat *new-age*'i ja religioonihullustust miksivasse Elaani etendusse või Avangardi šokeerida üritavasse "Happy Holocausti" mu eestimõistmatuse märk. Võib-olla tõesti. Samal ajal on selliste tööde allikas just siin-ja-praeu-Eesti ning seetõttu iga teos sümpomaatiline, võimaldades ka igava(ma) töö puhul huvitekitavat mõõdet välja tuua. Sellisena palun lugeda ka minu kriitilist suhtumist; oma sümpaatiid ei ole mul vaja õigustada.



Lucky Pierre (USA). Kuidas toime tulla hirmuga. Rakvere, 25.06.2002.

Lucky Pierre (USA). How to Manage Fear. Rakvere, 25.06.2002.



Eriks Božis (Läti). Postkast. Rakvere, 25.07.2002. Kirja postitavad Hanno Soans, Harry Liivrand ja Karin Laansoo. Samal ööl postkast varastati.

Eriks Božhis (Latvia). Postbox. Rakvere, 25.07.2002. A letter is posted by Hanno Soans, Harry Liivrand and Karin Laansoo. The postbox was stolen the same night.

Ameerika räägib Ameerika(s)t, Vene Vene(s)t

Chicago grupi Lucky Pierre multimeediaetendus "How To Manage Fear" sarnanes pigem eksperimentaalteatriga ning sellisel tasemel professionaalsust ei kohta meie kunsti-performance'ite üritustel just tihti. Kultusfilmi "Bullet" tagaajamisstseenil põhinev etendus oli ilmselt arusaadav keelebarjäärist hoolimata: kubises see ju globaalse ehk ameerikaliku kultuuri tähistajatest, alates autodega kihutamisest, plastlilledest ja filmikultusest, sentimentaalse religioossuse ja tele-show'de paroodiani välja.

Ameerika(liku) kapitalistliku kultuurikogemuse vastandit esindasid Novosibirski meeskunstnike absurdivideod, mis lausa lõhnasid venelikkusest. Neid kirjeldada ei ole mõtet neile, kes teavad, mida tähendab püüda ümber jutustada Venitška Jerofejevi raamatut "Moskva-Petuški", neile, kes ei ole rongiga mööda N. Liidu avarusi loksunud ja pudelipõhjadest kummutatud vedelikest uusi ja huvitavaid kokteile kokku miksitud. Salingeri "Franny ja Zooey" eestikeelses tõlkes on palju juttu juustuvõileibadest. Kui ma aastaid hiljem inglisekeelset originaali lugesin, sain aru, et tegemist oli juustuburgeritega. Nii pole ka ime, et kultuuride tõlkimise võimalikkus ja võimatus kerkis üles festivali retseptisioonis ja publiku vastuvõtus.

Keelemängud ja kultuurisümbioosid

Suur osa teoseid paigutus (vähemalt algkavatsuslikult) väga konkreetsesse ja suhteliselt selgepiirilisse kultuurikonteksti. See käib ka muuhulgas rahvusvahelise kunsti keeles kõnelevate, kuid siiski kohalikke eelistusi, pingeid, kunstielu ja ühiskonna dünaamikat peegeldavate eesti kunstnike mitoloogilise alatooniga peamiselt mitte-verbaalsele väljendusele üles ehitatud etenduste kohta (nt. Kurvitz või Joonas või Toomik). “Kananahk” ehk kõhedustunne võib olla universaalne, kuid sel, mis kõhedus- või miks mitte ka vaimustustunnet tekitab (kananahka võib tekitada ka erutav puudutus), on kultuuriline ja isiklik ajalugu. Kujutage ette, kuidas loeks Paul Rodgersi ja Anna-Daniela Saaliste klaasvitriinis lebavat hübriidolendit (naine-siga-prostituut?, vt. lk. 66) traditsioonilise kultuuri, mille tootemiks on siga, esindaja?

Huvipakkuvaks kujunes teadlik kultuuride segamine-segunemine, mis nii väikse ja sõbraliku festivali käigus on eriti soodustatud isiklike kontaktide kaudu. Nii tunnistasid mitmed varem Eestis viibinud välisesinejad pressikonverentsil, et nende töösse on midagi siin saadud kogemustest sisenenud, olgu seda siis visuaalses või keelelises vormistuses. Ilmselt üritasid ka verbaalsel kommunikatsioonil ja huumoril põhinevad teosed seeläbi publikuga paremat kontakti luua. Nii oli inglaste kunstnikepaari Lone Twini etendus küll väga inglaskliku humoorikeele ühendamine kehakunsti elementidega, kuid tähelepanelikule kuulajale jäi kindlasti kõrva “Erkki Nuule” nime korduvkasutus Eesti kohalikkuse tähistajana. Ka šoti grupp Virus, kes on “Kananahal” varem osalenud, ühendas oma installatsioonis sümboolselt kaks lokaalsust – Šoti- ja Eestimaa. Välisesinejate suhestumine kohaliku konteksti ja kultuuriga, eestimaised fragmendid, mis kellegi mälusoppidesse väljalaskmist ootama jäävad, on kindlasti üks huvitavamaid tulemusi. Andmine-saamine-edasiandmine-tagasitoomine tekitab huvitava kogemuse, mis näiteks Clare Charnley ja Con (Inglismaa/Eesti) ühis-performance’is “Kõne” võimaldas keelte ja kõnelejate segunemist sellisel määral, et publik oli sunnitud ise selle segapuntra lahti harutama. (Vt. lk. 96.) Interpretatsioonides ja oletustes, mis esile tulid, sai teoks omamoodi teose jätkumine.

Mitmeti mõistetav kehakunst

Ilus tüdruk võttis ennast riidest lahti, pesi ennast puhtaks, kallask pesuvee pudelisse ja jõi selle lonkshaaval ära. Sylvie Cottoni



Avangard. Osa performance’ist “Happy Holocaust”. Haapsalu, 26.07.2002. Tekstid roosadel särkidel: “We are the future”, “Getting stronger”, “Time is on our side”.

Avantgarde. Part of the performance “Happy Holocaust”. Haapsalu, 26.07.2002. Texts on the T-shirts: We are the future, Getting stronger, Time is on our side.

(Kanada) “Minu keha, minu ateljee: homöopaatiat” kui ka tema teist samast sarjast performance’i, mis ironiseeris naistele ettekirjutatud ilumallide üle, iseloomustas autori keha intensiivne kohalolek. Kindlasti soodustas seda ka tema “ateljeekeha” mõjuvälja koondamine siseruumi vastandina teistele, mis enamasti toimusid väljas. (Hiljem kuulsin eesti meeskunstnikku patroneerivalt porisemas: “Tüüpiline feministlik performance”. Kui ta vestluskaaslane ära küsis, et miks kunstnik vee ära jõi, jäi meeskunstnik vastuse võlgu, hoolimata sellest, et töö pealkiri andis otsese viite homöopaatiale).

Vastupidine hajumise ja lõputu ruumi efekt toimus väga hästi Jaan Toomiku ja Jaan Paavle (Eesti) filmilikus lahkumises kaugusesse, milleks oli valitud lausa ideaalne lava – mahajäetud sõjavälennuväli Haapsalu lähistel. Selles minekus sisaldus omamoodi mediteeriv meeleolu, kulgemine, mis võib-olla küll seltskondlikus vaatamises kaduma läks – jah, oleksin ma saanud seal lennuväljal ükski aeg ja aeg ja Paavle ja Toomik ehk välja kõneleja, stapani ja hädaga (istandi) video mängu, millest ma teame, mis teie jaoks on see, mis on hädaga, voolava suhtumise, aga mida mina siis selle irvitava rahusega, mida edukalt kasutasid juba ülalmainitud venelased, kuid mis muutus enese-, kultuuri- ja ühiskonnainerooniliseks relvaks

Hannu Eleniuse (Soome) programmivälises performance’is. Selle käigus kirjutas kunstnik Haapsalu kultuurikeskuse ette retoorilise hüüdlause “If it’s not about life and death, is it fuckin’ art?” ning fakkis seejärel keskuse ees laivatavat punast Porschet – kapitalismi, edu, ilusa elu ja jumal teab mille veel sümbolit.

“Kananahk” on praegu Eestis ainuke suurem suvine kunstifestival. Saaremaa biennaaliga võrreldes on see väiksema kaliibriga, ei too kohale ehk nii suuri esinejaid ning rahutuid rahvamasse, kuid võimaldab paremini hoomatavat ja sisekontaktidest tulvil üritust. Miinuspooleks kujunes tihti ürituste liigne kokkupakitus; eriti puudutas see Haapsalu ajakava, mis ühest kanahast toibumiseks aega ei jätnudki, kohe tuli uus kihistus peale. Ja viimaks – üleskutse korraldajatele-kuratoritele: tehke oma festival inklusiivsemaks. Sõprussuhted ja koolkondlikkus on toredad asjad küll, aga ega nendegi piirid igavesti ühesugused ole. Iga kana nahk on kordumatu kujuga.

Vt. ka lk. 68.

What is the make of gooseflesh?
Katriin Ivimaa

This article covers the Festival “GooseFlesh”, held in 25–26 July, 2002 in two county boroughs of Rakvere and



Jaan Toomik, Jaan Paavle. Performance mahajäetud sõjaväelennuväljal Haapsalu lähistel, 26.07.2002. Kunstnikud jalutasid silmapiiri suunas ja ühel hetkel lihtsalt "haihtusid".

Jaan Toomik, Jaan Paavle. Performance in the deserted military airfield in the vicinity of Haapsalu, 16.07.2002. The artists sauntered towards the skyline and, all of a sudden vanished in the thin air.

Haapsalu, coming together for the third time thanks to the joint efforts of its convenors Paul Rodgers, Jaan Toomik and Teet Veispak. The Festival aroused a sympathetic response due to generational and cultural diversification and the total absence of the showing-off by superstars.

There were some people claiming that the Estonian audience failed to understand the works by foreigners, however the author of this piece of writing failed to understand, from the Estonian perspective, some works by Estonian artists. Take for instance the Elaan's spectacle (mixing conspiracy theories, blasphemy, the rampant in Estonia craze of new-age and Jesus-mania), or "Happy Holocaust" by Avantgarde. Whereas those works are symptomatic, their source being the here-and-now Estonia.

Multimedia performance of the group Lucky Pierre from Chicago "How To Manage Fear" was rather like an experimental theatre. The professionalism of

that level is rare in our Estonian performance events. Opposite to the American (style) capitalist cultural experience was represented by absurd videos of Novosibirsk male artists. It does not serve the purpose to describe those videos to people not having read Venichka Jerofejev's book "Moskva-Petushki" or to those who have not travelled all over the expanses of the former Soviet Union, by a train alternatively pushing, pulling, twisting and jolting. Nor to those who have not concocted cocktails from the remains in the overlooked liqueur bottles.

A large part of works fitted into a very concrete cultural context. Gooseflesh or the bristling roughness of the skin from

cold or fear may be universal, however the motives triggering it have a cultural and personal background. Just imagine how the representative of a traditional culture, where pig is the revered symbol, would interpret the hybrid creature of Paul Rodgers and Anna-Daniela Saaliste, sprawling in the glass showcase (woman-pig-prostitute)? (See p. 66.)

The veteran participant of "GooseFlesh", the Scottish group Virus symbolically interlaced in its installation Scotland and Estonia. Mingling of foreign performers with local context and culture, is a most interesting outcome of GooseFlesh.

See also p. 68.

**KUID SEL, MIS KÕHEDUS- VÕI VAIMUSTUSTUNNET
TEKITAB, ON KULTUURILINE JA ISIKLIK AJALUGU.**



Laurent Faulon. Lendavad kilekotid.
Laurent Faulon. Floating plastic bags.

[skvottimine]

Kükitajate kunst ja kõrvalehoidmise strateegiad

Karin Laansoo prantsuse kunstnikest, kes tegid Kalinini tehases näituse.

Four Songs for Siivi. Delphine Reist, Laurent Faulon, Sébastien Perroud ja Mathieu Werchowsky. Kuraator Andres Lõo. Kalinini tehas, Tallinn, 7.06.–27.06.2002.

Kas te olete kunagi skvottinud? Hõivanud omavoliliselt mõne hoone ja asunud sinna elama. Eestis tõenäoliselt mitte. Pigem olete sattunud näiteks Berliinis külalisena *squat*-üritusele, mis on korraldatud kanepi legaliseerimise toetuseks või kehtiva immigratsioonipoliitika vastase meeleavaldusena. Joonud mõned M.D.C. (Millions of Dead Cops) nimega kokteilid, tantsinud antikapitalistlikku sambat ning saanud kõrvaltvaatajana osa pulbitsevast kom-

muunielust. Skvottimine ehk eestikeelse- na otsetõlkes ka kükitamine kui olemise ja elamise viis toimib enamasti poliitilise ühisrindena, mis on suunatud igat sorti rõhumise vastu, olgu selle lähtekeht milline tahes. Kunstimaailma torkivaks näiteks lähiminekust on 11. "Documenta" vastane majahõivamise aktsioon 8. juunil Kasselis. Ruumi omandamine sai nii poliitilise mõõtmega täiesti argielulisel tasandil.

Squat art ehk lühemalt *squart* on taolise ühisolemise ja -töötamise kõrvalproduktina loodud kunst, mis jääb huvilistele näitamiseks samasse paika. Sobivaima olemise mooduse on selles subkultuuris

leidnud ka kolm prantsuse kunstnikku Delphine Reist, Laurent Faulon ja Sébastien Perroud. Nad tegutsesid koos aastajagu tagasi Lissabonis, mahajäetud Tercenase tehases, galerii Zé dos Bois mahitusel. Tallinna, endisesse Kalinini tehasesse jõudsid nad selle aasta aprillikuus.

Galeriikontekstile vastandumine on skvotterite puhul teema vaid kunstikriitika vaatenurgast, tegemist ei ole ju olude sunnil laokil hoonetes pagendamisega, vaid teadliku valikuga, mis pakub osalejatele radikaalset avatust – elu ja töö sulatamist ühtseks loominguliseks protsessiks. Rõhuasetuste muutumine käib sellega seoses mitmel rindel. Süvenemine,

asjadest arusaamine, suhete alustamine ja personaalse kliki käivitumine on olulised ning neile antakse aega. Järk-järgult uut elupaika hõivates, kohandades ja muutes saab tegevuse läbivaks teljeks elatud ruumi kogemus, mis omandab uue kommunikatiivse tähenduse ja strateegilise mõõtmise.

Ei prantslased ise (vestluses) ega nende kunst taha alluda teoreetilistele provokatsioonidele. Selge autoripositsioon, materjali- ja kontekstikeskne mõtlemine ning lihtsad vormivõtted toodavad seda laadi mõistmist, kus teoste interpreteerimine on jäetud valdavalt isikliku "kõhutunde" küsimuseks. Kasutatud kujundid ei ole rangelt näpuga näitavad, tekkivad seosed on pigem vabalt assotsiatiivsed, jäävad õhku. Kunstnike kujundikasutus võib tõesti jätta mulje "taimesest päritolust", mis soodsate olude tekkides iseseisvalt areneb, väljendades justkui omaette eksisteerivat koodi.

Delphine Reisti installatsioon koosnes ehitusliku isoleermaterjaliga vooderdatud silinderjast metallkarkassist. Tõrvakihi nagu musta koorikuga kaetud õõnes vorm rippus rihmadega laes, sarnanedes hiigelsuure pesaga. Kunstniku loomingus sageli korduvad käepärastest vahenditest ehitatud algelise peavarju või pesasarnased objektid kannavad nomaadlikku ruumitunnetust. Korrapäraselt elupaika vahetades ning uusi praktilisi teadmisi otsides võtab ta järgmisesse kohta kaasa vaid ulaluse ehitamise oskuse.

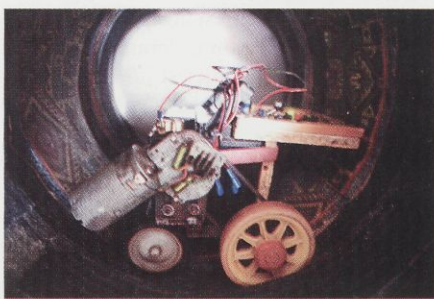
Pidevalt korduvat eluaseme leidmise ja enese sisseeadmise rütmi on ka Sébastien Perroud' vineerist saunamajas. Vanadest elektripliitidest kerisele tilkus pidevalt suhkruga segatud vett, mis õhku aurustudes levitas karamellilõhna. Visisevas magusas aurus kükitamine ei olnud siiski hügieeniprotseduur, vaid alkeemiline oleku muundamine tagasi lapsepõlve – isetehtud kukekommisessa lõhnamaailma. Samavõrd kohal on äkitselt tajutav ohutunne, mida genereeris pesavooderdusest klaasvati leidmine või tilkuv vee ja vooluvõrgus elektripliitide kooslusega ühes ahtas ruumis istumine.

Laurent Faulon kattis puhastatud põrandapinna lakiga, justkui kinnistades või peatades korraks selle laguneva ruumi hetkeoleku. Ventilatorite tuules ringi hõljuvate kilekottidega oli loodud veidi kurvalt mõjuv poeetiline keskkond. Tundub, et kunstniku napid lisandused ei tahtnudki olla liiga pealetükkivad ja isiklikud, vaid visandasid ajalise pidurdusälje.

Näitust täiendas kolme kontserdiga viiuldaja Mathieu Werchowski, lisades nomaadlikule ruumile sonoorse mõõtmise.

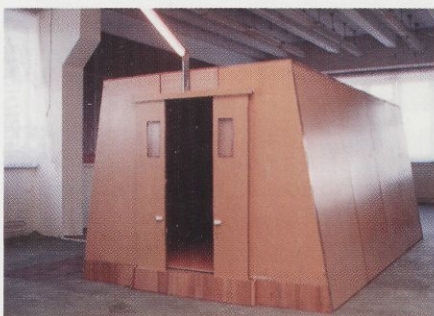


Delphine Reist. Klaasvatist skulptuur.
Delphine Reist. Sculpture of glass wool.



Delphine Reist. Iseveerev tünn keset kitsast koridori. Pildil masin, mis paneb tünni liikuma.

Delphine Reist. The perpetuum mobile barrel in the middle of a narrow corridor. On the picture the engine starting the barrel rolling.



Sébastien Perroud. Saun karamellilõhnaga.

Sébastien Perroud. Sauna of caramel flavour.

Soolokontserdile järgnesid kahel õhtul elektroakustilist laadi ühised eksperimenteerimised Eesti muusikutega. Ümbritsevate helide töötlemises võib näha sarnast kasvulava kunstnike elatud ruumi kogemust väljendava ning vahetult kohale reageeriva kunstiga. Ning kõik kandsid "karjamaade" korrapärase vahetamise vajaduse sõnumit.

Squat-art and strategies of choosing the edge

Karin Laansoo

Putting in an appearance in April in Tallinn, at what used to be the Kalinin Plant, were three French artists – Delphine Reist, Laurent Faulon ja Sébastien Perroud. As the most suitable modus vivendi, they have opted for squatting, providing them with radical openness – the melting of life and work into an integrated creative process.

Neither the Frenchmen themselves (when engaged in a conversation) nor their art tend to be vulnerable to a provocative theoretician. Their works can be interpreted with one's whole being, intuitively, depending on any one's own anima. The way those artists use the image suggests to the viewer the impression of a "plant-life origin", spontaneously taking roots and developing, given there are favourable conditions.

Delphine Reist's installation constituted a cylindrical metal frame with a glass wool lining. Pendant from the ceiling and held by straps, the form covered with a black crust of tar strongly reminded one of a huge nest. Delphine Reist often builds contraptions out of materials conveniently near, which carry the nomad perception of space.

The spirit of finding an abode and settling in was pervasive also in the plywood sauna, by Sébastien Perroud. The top of the fireplace, made of discarded hot plates (rather than the usual pile of cobblestones) was sprinkled with droplets of sugar solution, giving out the smell of caramel. However, the squatting in the sweet steam, which emitted a weak fizzing sound was not a procedure of hygiene. Rather, it was the alchemical return to childhood – into the world smelling of candy. Also present was the feeling of danger, from sitting in the cramped room, near the hot plates connected to live wires, fizzing away in the dripping water.

Laurent Faulon coated with lacquer the antiquated floor, as if wishing to thereby halt its imminent ruin. The plastic bags hovering in the wind of ventilators created a poetic ambience with a sad undertone.

[1970-ndad]

Viis kasti ja minimalism. Jüri Okase “Lugupidamisega D. Juddile” (1974)

Andres Kurg

Jüri Okas. Arhitektuurimuuseum,
04.04.–05.05.2002. Korraldas KKEK.

Jüri Okase 1970. aastate tööde dialoog lääne, eriti Ameerika 1960. aastate (neo-)avangardiga on väga hästi teada. Okas ei ole kunagi püüdnudki varjata oma eeskujusid ja allikaid. Sama hästi on teada ka tähenduslik nihe, mille tolleaegse avangardi tööd Eesti konteksti asetamisel üle elasid, kuidas radikaalse kunsti sõnava ja ideed jäeti tihti kõrvale või leiti see olevat kohalikus kontekstis mittesobiv; et see, mida lääne kriitikud peavad avangardis kõige väärtuslikumaks – poliitilise ja kunstilise koosmõju – pöördus ümber kontekstis, kus too koostöö oli ametlik kaanon. Sellegipoolest püüan Okase kõnealust tööd analüüsida peamiselt anglo-ameerika kontseptualismi ja minimalismi taustal, pidades silmas või võttes aluseks teadmise, et sarnased arengud külma sõja perioodi Lääne ja Ida kunstis omandasid lahkneva konteksti tõttu radikaalselt erinevaid tähendusi, et neid mõisteti ja kirjeldati väga erisugusel viisil.

Ameerika teoreetik Susan Buck-Morss on ühes oma raamatus¹ analüüsinud 20. sajandi modernsuse unelmat ja massiitootpiat, mida jagasid nii Ameerika kapitalism kui Nõukogude sotsialism. Keskendudes peamiselt 1920.–1930. aastatele, viitab ta hämmeldunult mõlema poole populaarse ja kõrgkultuuri visuaalsele sarnasusele. Ent püüdes neid sarnasusi Moskva kolleegidega arutada, kohtas ta ületamatut raskust: vaadates samu pilte, ei näe nad samu asju. Külma sõja aegset kogemust kirjeldades näivad mõlemad kasutatavat vastaspoole ametliku diskursuse sõnava: Ida pool Lääne külma sõja aegse propaganda keelt, läänlased aga kritiseerivad kapitalismi ja tarbimiskultuuri sõnadega, mida oli lõputult leierdanud ametlik kommunistliku partei diskursus. Just selline situatsioon, kus kasutatav keel on mõttetu või naeruväärne, on mulle andnud algtoke, olnud lõdvaks metodoloogiliseks raamiks alljärgneva analüüsi puhul. Ehk – kumma poole sõnadega peaks rääkima Okase kunstist?

1960. aastatel esilekerkinud minimalismi eristas varasemast abstraktsest kunstist kolm olulist murdepunkti. Esmalt, nihe kahedimensioonilisest illusoorsest pildiruumist reaalsesse ruumi, muutus, mis lubas minimalismi peamisel oponentil Michael Friedil nimetada seda ka “täht-täheliseks kunstiks”ⁱⁱ (*literalist art*). Siit lähtuvalt ei seisnud minimalistlikud objektid enam postamentidel, “kohatus maailmas”ⁱⁱⁱ nagu “puhas” kunst, vaid otse põrandal, teostena, mida tuli mõista siin ja praegu. See viis teise olulise murranguni, mis liitis vaataja struktuuraalselt töö külge: vastukaaluks fikseeritud transtsendentsele ja ajatule tähendusele, mille töö sai oma loojalt ja mis anti edasi passiivsele vaatajale, sündis tähendus nüüd objekti vahetu kogemuse kaudu. Kolmandaks, presentsuse ja väljaspoolese idee saavutati teose kompositsiooniga, täpsemalt selle traditsioonilises mõttes puudumisega: kasutades peamiselt sarnaseid korduvaid vorme ja seerialisust, püüti vältida tasakaalustatust kui formaalse kompositsiooni vahendit ja keskpunkti või fookust, mis oleks esemetele andnud tähenduse *a priori*^{iv}. Ehk nagu Donald Judd kirjeldas oma meetodit: “see pole ratsionaalne või peidetud kord, see on lihtsalt korrapära, järgnevus, üks asi teise järel”^v. Juddi enda tööd sellest perioodist illustreerivad sama mõttekäiku kõige iseloomulikumalt: korrapäraste intervallide järel seinale monteeritud identsete kastide seeriad kustutavad kõik võimalikud tähendused sellest “loovast” aktist, mis need kastid rivvi ladus.

1974. aastast pärineb Jüri Okase foto “Viis kasti”, millel on kujutatud ühesuguste prügikonteinerite rivi ühes Tallinna hoovis; samal fotol põhinev graafiline leht kannab nime “Lugupidamisega D. Juddile”. On siis tõenäoline, et antud töö pole mitte ainult inspireeritud Juddist, vaid on Juddi ja minimalistliku kunsti otsene parafras või kommentaar^{vi}? Viimasega seotust toetab ka Okase väide 1989. aasta intervjuust: “Mingi asi on see, mis ta on. See ei väljenda midagi muud kui seda, mida ta on”^{vii}, otsekui parafraseerides Frank Stella kuulsat lauset, “mida sa näed,

on see, mida sa näed”^{viii}. Kas Okast võib siis vaadata minimalistliku perspektiivi kaudu? Antud kaks tööd püstitavad mitmeid keskseid probleeme Okase loomingumõistmiseks (ja keele-erinevuste läbitöötamiseks). Esmalt, foto ja graafilise lehe eristamine tundub olevat selge, “Viis kasti” on ettevalmistav foto, eksisteeriva tänavasituatsiooni dokumentatsioon, ja alles sügavtrükk koos lisatud montaažimärkide, looja käekirja tunnistustega, on “teos”, lugupidamisavaldus Juddile. Selle lihtsa skeemi muudab aga komplitseerituks Okas ise, kes on ühes vestluses maininud, et ka foto esialgne pealkiri oli “Lugupidamisega D. Juddile”^{ix}. Kas pole sellisel juhul tegu mitte minimalistliku tähttähelisuse paroodiaga, mis asendab tähendusetud kastiread vägagi tähenduslike prügikastidega? Ka see tundub kahtlane. Esmalt, minimalistlik töö ülesehitus, “üks asi teise järel”, kordub ka teistes Okase töödes, seda isegi 1992. aasta installatsioonis “Nimetu” (galeriis Luum); viis kasti kui mitte-kompositsiooni printsip on kohal näiteks ka 1983. aasta töös “Fassaad II”. Kuigi Okas oli mõjutatud popkunstist, ei ole “Lugupidamisega...” siiski popilik žest: prügikastidel puuduvad piisavalt tugevad ikoonilised jooned, nagu näiteks bussipiletitel või teepakkidel (Harku 75). On veel võimalus vaadata prügikaste läbi vene kontseptualismi ja eriti Ilja Kabakovi loominguga seadud prisma: tähed konteineritel (KL – viide kesklinnale) ja sellele järgnev numbrikombinatsioon laseb aimata, et “looming” kuulub hoopis kohalikule majavalitsusele. Sarnaselt Kabakovi “Žekiga”^x jutustaks töö meile seega nõukogude argielu banaalsusest ja veidrusest. Siiski, Kabakovi üdini poliitiline nõukogude argipäeva tõlgendus (“õõnsad ametlikud rituaalid ja ärakulunud kõnekujundid”) oli kaugel sellest kontseptualismist, mida tunnistas Okas^{xi}.

Toetudes autori enda väitele, et ta soovis “Juddi” jt. sellesarnaste tööde puhul “näidata, et need eksisteerivad ka siin”^{xii}, on kõige ilmsem, et “Lugupidamisega D. Juddile” tugineb minimalismi idealistlikule tõlgendusele: arusaamisele, et minimalism kätkeb endas “puhaste



Jüri Okas. Lugupidamisega D. Juddile. Sügavtrükk, 1974.

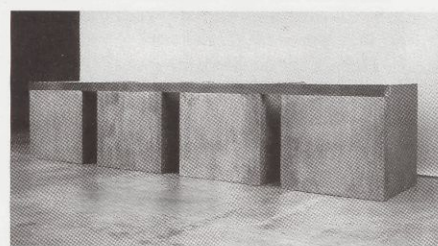
Jüri Okas. Hommage à D. Judd. Etching, 1974.

Jüri Okas. Viis kasti. Foto, 1974.

Jüri Okas. Five boxes. Photograph, 1974.

vormide tabamist, loogiliste struktuuride kaardistamist ja abstraktse mõtte kujutamist^{xiii}. Vastupidiselt kontseptualismile keeldusid minimalistid “valmis kujul süsteemidest, *a priori* süsteemidest^{xiv} ja otsisid vahetu kogemuse kaudu võimalust abstraktse ületamiseks. Kui kontseptualism esitas küsimusi kunsti olemuse ja olemise kohta, siis minimalism keskendus kunstiteose tunnetuslikele tingimustele:

küsimustele, kuidas seda kogetakse, millises kontekstis see eksisteerib. Okas näib seega vaatavat (ja mõistvat) samu töid hoopis kontseptualisti vaatenurgast lähtudes. Nagu Johannes Saar on kirjeldanud: “Okas on valinud rakursi ja kadreeringu, mis korrastab mahajäetusele viitava motiivi organiseeritud struktuuriks, jaotab pildistatud ruumi geomeetrilisteks segmentideks ja esitab graafilisel lehel lõpp-



Donald Judd. Untitled. 1966. Repro raamatust: Barbara Haskell. Donald Judd. New York, Whitney Museum of American Art, 1988.

tulemusena nägemuse rangest süsteemist keset juhuslikku maailma.^{xv}

See tsitaat ei anna mitte ainult väga täpset seletust abstraktsete struktuuridena mõistetud “spetsiifiliste objektide” kohta, vaid näitab ka, *kuidas* see sünnib: “valides rakursi ja kadreeringu”, tehes foto sellest konkreetsest situatsioonist, või veel täpsemini, kadreerides selle “juhusliku” maailma korratusest. Arusaamine minimalis-

mist kui nähtava pindmise maailma all asuvate ajatute geometriate kaardistamisest on võtmeline kogu Okase loomingus.

Nii Rosalind Krauss kui Hal Foster väidavad minimalismi peamiseks teeneks olevat "vaataja sünni": tõkestades idealistlikku tajumust fenomenoloogilise juhuslikkusega "kehasst konkreetse ajas ja ruumis"^{xvi}, muutub töö tähendus avalikuks. 1970. aastate nõukogude kontekstis puudus avangardkunstil oma publik – see eksisteeris peamiselt kaaskunstnike näol; näiteks on Ilja Kabakov osasse oma töödest toonud ise sisse fiktiivse vaataja^{xvii}. Kui "Viis kasti" toimisidki minimalistlike valmisesemetena ja foto neist oli vaid dokumentatsioon, siis olid teose publikuks kõik juhuslikud möödakäijad (mis looks tõeliselt tähendusetu kunstisituatsiooni). Okase jaoks on aga küsimusepüstitus teist-sugune: kuidas panna inimesed nägema seda konteinerite rivi korrastatud süsteemina, kuidas püüda neid potentsiaalseid vaatajaid, kes sellest iga päev mööduvad? Peamine ülesanne on seega panna inimesed nägema nii nagu tema; objekti tegemine (või leidmine) on sel juhul üleliigne. Kunstniku asemel, kes teeb või loob kunsti, saab temast kunstnik, kes näeb kunsti: "Suur kunstnik võib luua pelgalt pilku heites. Komplekt pilke võib olla niisama ehe kui mõni asi või koht, aga ühiskond jätkab kunstniku petmist ja tema eemaldamist "vaatamiskunstist", väärtustades vaid "kunsti objekte"^{xviii}.

Vastupidiselt minimalismile, mis pigem redefiineerib objekti kui loobub objektist^{xix}, kaotab pilguheitmise toiming vajaduse eseme materiaalse kohalolu järele, hindab ideed rohkem kui vormi. Selline samm viib otseteed kontseptualismi.

Artikkel on osa ettekandest konverentsil "1970. aastate kultuuriruumi idealism" 23.04.2002. Täies pikkuses ilmub tekst Kaasaegse Kunsti Eesti Keskuse sarjas "Lisandusi Eesti kunstiloole".

i Susan Buck-Morss. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

ii Michael Fried. *Art and Objecthood*. Kogumikus: Gregory Battcock (koost.). *Minimal art: a critical anthology*. Los Angeles: University of California Press, 1995, lk. 117.

iii Hal Foster. *The Return of the Real*. Cambridge, Mass.: MIT press, 1996, lk. 38.

iv Rosalind E. Krauss. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Mass.: MIT press, 1977, lk. 250.

v Donald Judd. *Specific Objects*. Kogumikus: Charles Harrison, Paul Wood (koost.). *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992, lk. 811.

vi Johannes Saar on viidanud mainitud pealkirja erandlikkusele: tavaliselt Okase pealkirjad ei nimeta kedagi ega kujuta midagi. Vt.: Johannes Saar. *Jüri Okase kristallmaastikud*. – Postimees 9.03.1996.

vii Juha Miettinen. Taiteeni ei ole muutunud, vaan ympäristö ja vastaanotto. – *Pro Estonia* 2/1989, lk. 4.

viii Frank Stella, tsiteeritud: Foster. *The Return of the Real*, lk. 36.

ix Autori intervjuu Jüri Okasega (Tallinn, 23.07.2001); sama kinnitavad ka teised pealkirjamuutused 2000. aasta albumis, võrreldes 1987. aasta näitusekataloogiga.

x Kabakov kirjeldas osa töödes fiktiivset Elamuekspluatatsioonivalitsust, *Žek* no 8; vt: Tupitsyn, Margarita. *About Early Soviet Conceptualism*. *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999, lk. 100.

xi Autori intervjuu Jüri Okasega (Tallinn, 30.07.2001).

xii Ibid.

xiii Foster. *The Return of the Real*, lk. 40.

xiv Algselt: Donald Judd. *Questions to Stella and Judd*. Battcock, *op.cit.* lk. 156; tsiteeritud: Foster. *The Return of the Real*, lk. 40.

xv Johannes Saar, *op. cit.*

xvi Foster. *The Return of the Real*, lk. 40; vt. ka: Krauss. *Passages in Modern Sculpture*, lk. 266.

xvii Margarita Tupitsyn, *op.cit.*, lk. 99.

xviii Robert Smithson. *A Sedimentation of the Mind*. 1968, S2, lk. 112; tsiteeritud: Timothy Martin. *De-architecturization and the architectural unconscious. A tour of Robert Smithson's Chambers and Hotels*. Alex Coles, Alexia Defert, *The Anxiety of Interdisciplinarity*. London: Black Dog Publishing, 1998, lk. 108.

xix Briony Fer. *Judd's Specific Objects*. On abstract art, New Haven: Yale University Press, 1997, lk. 132.

The five boxes and minimalism. "Homage à D. Judd" (1974) by Jüri Okas

Andres Kurg

The dialogue between Jüri Okas' early works and the American 1960s (neo) avant-garde is well known. Even more, Okas has never tried to hide his prototypes and sources. Equally well known are the shifts in meaning that the works of the avant-garde overlived when placed into the Soviet-Estonian context, how the vocabulary and ideas of Western radical art were often left aside or found to be unsuitable for the local situation; how the co-articulation of the artistic and political – what some western critics see as the most valuable in neo-avant-garde – was upturned in conditions where this co-articulation was an official canon. In spite of that I will try, in what follows, to analyse an early photo by Jüri Okas in the background of anglo-american minimalism and conceptual art, keeping in mind that similar developments in art during the Cold War period in the East and West, due to diverging contexts, gained radically different meanings, that they were comprehended and described in most unlikely ways.

Susan-Buck Morss has in a recent book analyzed the "dreamworld of modernity" and mass utopia that was shared likewise by American capitalism and Soviet socialism. Focusing mainly on the 1920s. and 30s., she has pointed to the

striking similarities in visual imagery of high and popular culture on both sides¹. But in discussing these similarities together with her Russian colleagues, they encountered an irresolvable difficulty: "Looking at the same images, we did not see the same things"². Describing their experiences during the Cold War on respective sides, both seemed to speak the language of the other's former official discourse, the one that they had been opposed to: the Eastern side using the vocabulary reminiscent of Cold War propaganda in the West, Westerners criticizing capitalism and commodity culture with words that had been endlessly reiterated by the official Communist Party discourse. This context of language-differences, when the language used by either side is meaningless or ridiculous for the other, has given me the initial motivation and set a loose a methodological framework for the following analysis. Or, which words to use when speaking about Jüri Okas' art?

*

The emergence of minimalist works³ in the 1960s was marked by three significant breaks from the former abstract art. First, a shift from two-dimensional illusionist pictorial space onto real space, a change that allowed the major opponent of minimalism Michael Fried to call it also "literalist art"⁴. Subsequently minimalist objects did not stand on a pedestal, in the "siteless realm"⁵ of pure art, but were placed directly on the floor as artworks to be comprehended here and now. That led to a second major shift which links the viewer structurally to the work, as the meaning was created by direct experience with the object instead of a fixed transcendent timeless meaning that the work got from its creator and communicated to the passive spectator. Thirdly, this idea of presence and externality was achieved through composition, or the lack of one in the traditional sense: using mainly repetitive uniform structures and seriality, these artists wished to avoid notions of balance as a device of formalist composition and to "defeat the idea of center or a focus"⁶, that the objects had some directionality or a priori meaning. As Donald Judd famously described his method: "[This] order is not rationalistic and underlying, but is simply order; like that of continuity, one thing after another"⁷. Judd's own work from that period illustrates these ideas most obviously: rows of identical boxes, mounted on the wall with regular intervals, erasing any possible meaning from the "creative" gesture of putting these boxes together.

In 1974 Jüri Okas took a photo, named "Five boxes", of a row of five similar refuse containers in one of Tallinn's courtyards; a later print based on the same photo was titled "Hommage à Donald Judd". It is obvious then that the piece is not only inspired by Judd but a direct paraphrase or comment on Judd and minimalist art^{vi}. That is further supported by assertion made in an interview in 1989: "A thing is what it is. It does not represent anything else than that it is"^{vii}, almost like paraphrasing Frank Stella's famous declaration that "what you see is what you see"^{viii}. Can we then look at Okas through minimalist perspective? These two works pose several problems that seem central in understanding Okas's work and labouring though the question of language-differences. First of all the distinction between the photo and the print may seem clear: "Five boxes" is a preparatory photo, a documentation of a street situation, and only the intaglio with its additional montage-marks, signs of creative agent, is an "art-work", homage to Judd. But this is further complicated by Okas himself who in conversation says "Five boxes" to be also titled initially "Hommage à Donald Judd"^{ix}. In that case is it such a parody of minimalist literalism as such, substituting the "meaningless" rows of boxes with very meaningful garbage containers? This seems doubtful. Firstly, minimalist structure, "one thing after another", reappears in other works by Okas, as late as 1992 in an installation "Untitled"; the five boxes as (non)compositional principle are present also in "Façade II" from 1983. Although Okas was influenced by Pop-art, "Hommage..." does not match with a pop gesture either, as the containers do not present strong enough iconic features as did the bus tickets or tea bags (as those in an exhibition "Harku 75"). One could also read the containers through the framework set by Russian conceptualism and especially Ilya Kabakov: with the letters KL (an Estonian abbreviation standing for "central city") and different number combinations seen on them, it indexes their belonging to the local apartment administration office, like Kabakov's "Zhek"^x, and could narrate the banal daily life in a Soviet city. Yet, the conceptual art of Kabakov in its openly political exploitation of the Soviet everyday: "the emptiness of official rituals, the worn-out figures of speech of the dominant ideology discourse" is anything but close to the realm of conceptualism as Okas saw it^{xi}.

Supported by the author's notion that he wanted to show "these [Judd's] works also existing around here"^{xii}, I argue that

the photo is based on idealist (mis)reading of minimalism: as "[capturing] pure forms, [mapping] logical structures [and depicting] abstract thought"^{xiii}. Contrary to conceptualism, minimalist artists refused "systems built beforehand, a priori systems"^{xiv} and sought to overcome the pure abstract realm with immediate experience. Opposed to the questions about the essence and being of art that conceptualism posed, it concentrated on the perceptual conditions of the artwork; how it was experienced and the framework where it existed. What Okas seems to do is see these works from a conceptualists' viewpoint. As art critic Johannes Saar has described:

"Okas has chosen a foreshortening and an angle that systematizes the motif indicating desertedness into an organised structure, he divides the space on the picture into geometric segments and represents on the printed sheet the final result as a vision of a rigid system in the midst of an incidental world"^{xv}.

Not only does this quote give a precise account of the "specific objects" viewed as abstract structures, but it also reveals how this happens: "in choosing the foreshortening and an angle", in taking a photo of this particular situation, or more precisely cropping it out from the disorder of the "incidental" world. This particular reading of minimalism as mapping the "timeless" geometries that underlie the most apparent visible sphere is in fact decisive in the whole of the oeuvre of Okas. I will return to this issue in subsequent chapters.

Both, Krauss and Foster, argue the main importance of minimalism to be the "birth of the viewer": impeding the idealist perception with phenomenological contingency of the "body in particular space and time"^{xvi}, the meaning of the work becomes public. In the Soviet context the audience to avant-garde art was absent or existed only as the circle of fellow artists; Ilya Kabakov for example introduced the viewer into some of his pieces himself, as a fictional character^{xvii}. If the "Five boxes" acted as minimalist ready-mades, of which the photo would just be a documentation, then its audience would become all the random passers-by (creating a totally meaningless art-situation). For Okas the question is different: how to make people see this row of containers as a structured system, how to capture those potential viewers who walk by it every day? The main task is then to make people see as he does; making (finding) the object physically would then be altogether useless. So instead of an artist who makes or creates art he becomes an

artist who sees art:

"A great artist can make art by simply casting a glance. A set of glances could be as solid as any thing or place, but society continues to cheat the artist out of his "art of looking" by only valuing "art objects"^{xviii}.

Contrary to minimalism that redefines rather than rejects^{xix} the art object, this act of "casting a glance" dissolves the need for a material presence of the work itself, valuing an idea rather than a form. This move, of course, takes us straight to the realm of conceptual art.

1 Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000), pp. 174-182. 2 *Ibid.*, p. 236.

i In "Specific objects" Donald Judd gave a classification that: "The new work obviously resembles sculpture more than it does painting, but it is nearer to painting." See: Donald Judd, "Specific Objects", Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell, 1992), p. 811.

ii Michael Fried, "Art and Objecthood", Gregory Battcock (ed.), *Minimal art: a critical anthology* (Los Angeles: University of California Press, 1995), p.117.

iii Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge, Mass.: MIT press, 1996), p.38.

iv Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, Mass.: MIT press, 1977), p.250.

v Judd, "Specific Objects", p. 811.

vi Art critic Johannes Saar has pointed out the exceptional title of the print, that usually Okas's titles do not name anybody or represent anything.; see: Johannes Saar, "Jüri Okase kristallmaastikud" *Postimese*, (9.03.1996), p. 13.

vii Juha Miettinen, "Taiteeni ei ole muuttunut, vaan ympäristö ja vastaanotto", *Pro Estonia* (2/1989), p. 4.

viii Frank Stella quoted in Foster, *The Return of the Real*, p. 36.

ix Interview between Jüri Okas and the author (Tallinn, 23 July 2001); this is asserted also by other title changes in the album of his works from 2000 as compared to an exhibition catalogue from 1987 x Kabakov created in his art a fictional apartment and urban neighbourhood administration, *Zhek* no 8; see: Tupitsyn, Margarita "About Early Soviet Conceptualism", *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, (New York: Queens Museum of Art, 1999), p. 100.

xi Interview between Jüri Okas and the author (Tallinn, 30 July 2001)

xii *Ibid.*

xiii Foster, *The Return of the Real*, p. 40.

xiv Originally in: Donald Judd in "Questions to Stella and Judd", in Battcock, *op.cit.* p. 156; quoted from: Foster, *The Return of the Real*, p. 40.

xv Johannes Saar, *op. cit.*

xvi Foster, *The Return of the Real*, p.40; see also: Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, p. 266.

xvii Margarita Tupitsyn, *op.cit.*, p. 99.

xviii Robert Smithson, "A Sedimentation of the Mind", 1968, S2, p.112; quoted from: Timothy Martin, "De-architeturaziation and the architectural unconscious. A tour of Robert Smithson's Chambers and Hotels", Alex Coles, Alexia Defert, *The Anxiety of Interdisciplinarity* (London: Black Dog Publishing, 1998), p. 108.

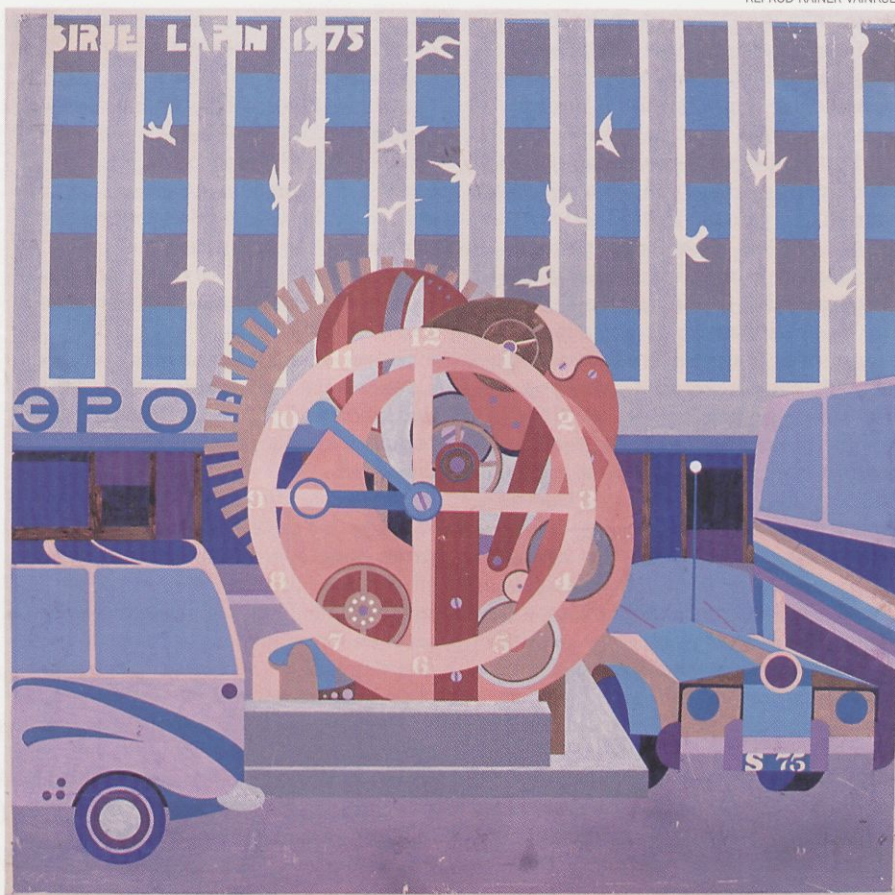
xix Briony Fer, "Judd's Specific Objects", *On abstract art*, (New Haven: Yale University Press, 1997), p.132.

Vabaduskell 1975

Andres Kurg

Mind on juba mõnda aega paelunud see argine urbanistlik reaalsus, mille 1960-ndate lõpus, 70-ndate alguses "avastas" Soupi seltskond. Nende (Tal)linn on mitmekihiline, tundmatu, ootamatu ja ebataoline oma tavalisuses – igal juhul palju laiem, kui seda oli (ja on) ametlik reaalsus. Ühel hetkel suundus avangardi aktivism ümbritsevale igapäevasele elukeskkonnale, kus võrdselt olulised olid toekad keskklinnamajad ja nende sumbunud hoovid ning tööstusmaastikud ja industriaalsed jäätmekuhjad. Sealjuures säilis alati see range distants, mida toonased triivijad enda ja reaalsuse vahel hoidsid ja millelt oma kaardistusi talletasid. Häppeningide, filmide, montaažide ja fotode kõrval iseloomustab seda hetke ehk enim Vilen Künnapu ja Juhan Viidingu 1972. aastal Sirbis avaldatud "Ettepanek", mis oma veidi iroonilisel moel kutsus üles kunstnike sekkuma linnakeskkonda (kaotama piiri kunsti ja elu vahel?). Vägaagi värskelt mõjuva tõdemuse kõrval, et "Tallinnaid on väga palju; lisaks vanalinnale eksisteerib teine, kolmas, neljas, viies, kuues, kahekümmes Tallinn oma erinevatel tasanditel", kutsus tekst üles korrastama sajandi- alguse majade hoovikülgi, värvima lagunevad puumajad üle "oranžides, kollastes ja punastes toonides", kuulutama potentsiaalseteks lõuenditeks umbsed seinapinnad ja kunstiteosteks isetekkelised arhitektuuriohjektid. Ühendusjooni Soupi kunstnike tuntud praktikaga pole siin ilmselt keeruline märgata.

Sirje Lapini (Runge) 1975. aasta diplomitöö ERKI disainikateedris on üks neid, mis selle "linnaaktivismi" hillitsetud piiridest väga kaugele viib. Nõutud kantseleitliku pealkirja "Tallinna kesklinna miljöö kujundamise võimalusi" taga varjuvad ideed tihendada praeguse Linnahalli lähedast tööstusmaastiku korstendega, millest tuleb lõhnava erksavärviline suits; alustada Liivalaia ja Pärnu maantee nurgal ja Narva maantee ning Maneeži tänava nurgal tõeliselt archigramiliku urbanistliku *plug-in*-pargiga, mis ajas vaikselt kasvaks, ja... ehitada Vabaduse väljakule (Võidu väljakule) konstruktivistlik, veidi nihkes hammasratastega kell! Seega 2002. aasta alguses lansseeritud, pika Tallinna mainekujundus-mõttetegevuse väärt vili on oma kodumaise avangardi tänuväär



recycling. Jääb loota, et pealispinnast vadatakse kaugemale – toona polnud kindlasti tegu nivelleeriva "linnadisainiga" tänapäevases tähenduses.

*

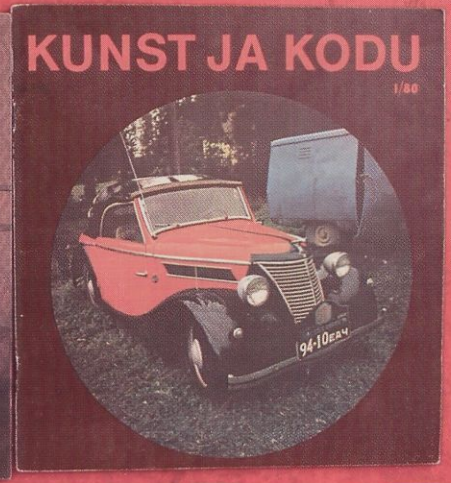
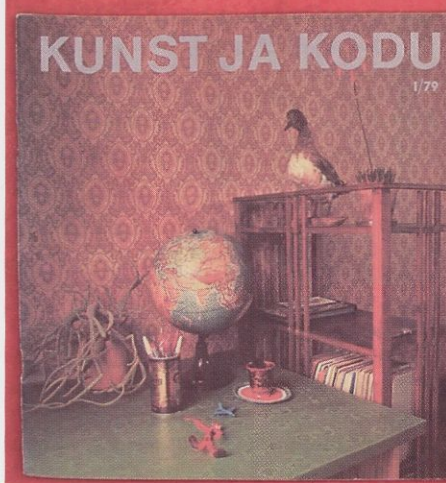
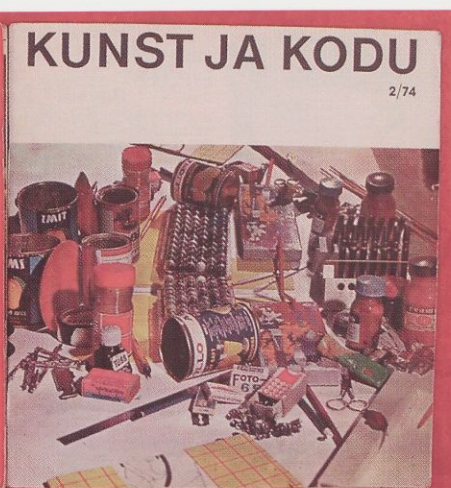
Siinkohal võiks ju peatuda. Siiski, 2002. aasta esimeses Maja numbris tuli Mari Laanemets välja ideega käsitleda Vabaduse väljakut mitte-kohana, ühe selge identiteedita platsina: seal aset leidvad sündmused ja üritused kehtestavad igaüks oma koha ja aja sõltumatult väljakust, igasugused ühte ja õiget kinnistavad määratlused oleksid

Sirje Lapin. ERKI diplomitöö. Guašš, 1975. Kell Vabaduse väljakule ja korstnad praeguse linnahalli kohale. Tööd olid eksponeeritud Moskvast rahvusvahelise disaini kongressi näitusel 1975. aastal. Eestis eksponeerimata.

Sirje Lapin. Diploma work, Estonian Institute of Art. Gouache, 1975. The clock at Independence Square and the chimneys at the place the city hall currently sprawls (Tallinn). The works were exhibited at the exposition of International Congress of Design in Moscow at 1975. Never exhibited in Estonia.

iseigi vägivaldsed. Mitte-koha staatuse rõhutamiseks saaks ühe võimalusena väljakule tiksuma panna mitu kella, mis näitaksid paralleelselt võõrdite aegu: London, Singapur, New York, Lagos, Tokyo. Seega mitte üks vabaduskell, vaid palju kelli: kolm, neli, kuus... terve seeria.

Toimetusest. Aastail 2000–2002 on Vabaduse väljakule kella(de) püstitamise idee välja käinud ka Leonardo Meigas ja Linnar Priimägi.



Kodu ja kunsti juurest elukeskkonnani. Almanahh Kunst ja Kodu 1970. aastatel

Linda Kaljundi

1970. aastatel ilmus Eestis üle kahekümne kitsamatele ja laiematele teemadele keskenduva almanahhi ja ajakirja. Nende seas oli almanahh Kunst ja Kodu (edaspidi KK) ainuke kodukujundusele pühendatud väljaanne. Ka Nõukogude Liidus oli KK venekeelne paralleelväljaanne¹ pea ainuke kodukujundusalane ajakiri üldse. Ilmus küll Dekorativnoje Iskusstvo, kuid see puudutas peamiselt tarbekunstiküsimusi.

KK-s kajastamist leidnud kodukultuuri teemat võib lugeda siinses mentaliteediloos seda olulisemaks, et tollase korra pii-

ratud tingimustes sai just oma koduga tegelemine (ja eriti maja- ning suvilaehitus) paljudele üheks väheseks tõeliseks eneseväljenduse võimaluseks ja kohaks.

Almanahhi ei saa kogu pika ilmumisperioodi osas vaadelda ühtse ja muutumatu. 1960. aastate ajalik, rohkelt nõu andev kodukujundusalmanahh tegi 1970. aastate alguses väikse hüppe hilismodernismi suunas ning muutus seejärel laiahaardeliselt elukeskkonna eri tahke lahka- vaks, teooriakeskseks väljaandeks, mille järjekindel minevikku süvenemine sillutas

teed hiljem levivale postmodernismile. 1980. aastatel kaotas KK senise sidususe.

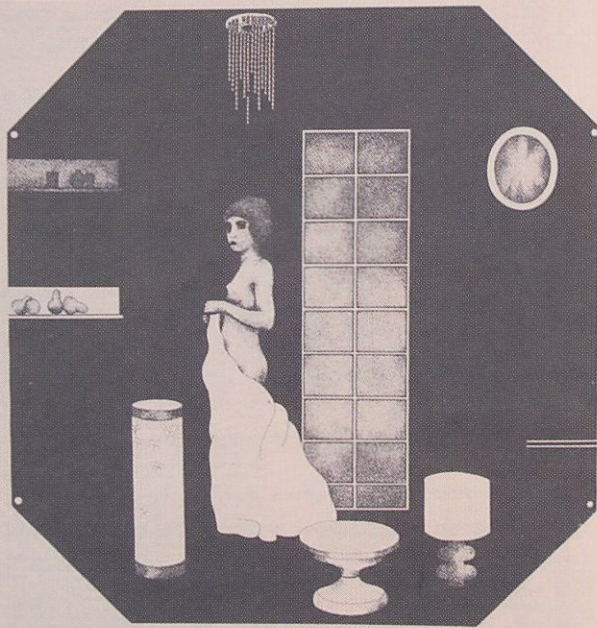
Algus

1957. aastal asutati Tallinnas Eesti Kunstifondi kirjastus Kunst (aastani 1965 Eesti NSV Kunst). Tegevust alustas see järgmisel, 1958. aastal, mil hakati ka välja andma almanahhe KK ning Kunst.² Lisaks nendele andis kirjastus välja albumit Käsitöö. Kõik kolm nimetatut ilmusid kuni üheksakümnendate aastate alguseni.³

KK-ga kogu ilmumisperioodi vältel ühel või teisel viisil seotud olnud Bruno Tomberg seletab almanahhi loomist järgmiselt: "Teatud perioodil hakkas Emmi Vahelaid välja andma Käsitööalbumit – ja mul on niisugune tunne, et KK kasvas välja nendest käsitööajakirjadest. Kodukujunduse lõik ei saanud Käsitööalbumis küllalt palju ruumi, aga väljendust vajas, sest meil oli küllaltki rikas kodukujundajate kaader. Nii hakati välja andma omaette ajakirja."⁴

KK juures ei olnud toimetust, koostajale oli toeks kolleegium, mille liikmeteks oli aja jooksul rida tuntud kunstnikke.⁵ Suurem osa neist kuulus almanahhi sagedaste kaasautorite hulka ning paljud olid ka Kunsti või Käsitööalbumi kolleegiumi liikmed. Vähemasti 1970. aastatel kolleegium almanahhi koostamisse ei sekkunud, käies rohkem või vähem formaalselt koos kas aasta või pooleteise aasta tagant.

KK esimeseks koostajaks sai tekstiilkunstnik Leida Madisson, tema järglasena koostas 1970. aastate alguses mõned numbrid arhitekt ja disainer Udo Ivask. Suuremad muudatused leidsid KK teemavalikus ja hoiakutes aset siis, kui 1973. aastal sai selle koostajaks ja kujundajaks Andres Tolts. Tööle asudes oli Tolts veel ERKI-s vastavatud tööstuskunsti eriala üliõpilane, kirjastusele olevat tudengit soovitanud graafik Tõnis Vint, kes kujundas almanahhi Kunst (aastatel 1971–1978). 1974. aasta esimese numbriga vormistas Tolts ka diplomitööna, selle ülesandeks oli uue *lay-out*'i, maketi, süsteemi, formaadi ja šriftide väljatöötamine ning ka paari numbriga koostamine. Töö juhendajaks oli tööstuskunsti kateedri rajaja Bruno Tomberg, kes oli 1960. aastatel olnud üks KK peamisi kaasautoreid ning mitmete kaanekujunduste looja. Almanahhi kolleegiumi liikmeks jäi ta kuni selle ilmumise lõpuni. Toltsi pakutud lahendus oli õnnestunud, tema koostatud-kujundatud KK numbrite oluliseks eripäraks sai nende hämmastav visuaalne ja sisuline terviklikkus. Kooskõla põhjuseks peab kunstnik seda, et koos kasvanud kujundus ja teema seonduvad töö käigus harmooniliselt ühte.



TÕNIS VINT. TUBA. LITO. 1973.

RUUMIKUJUNDUSED LK. 27—29; TÕNIS VINT. 26

TÜHI RUUM

TÕNIS VINT

1859. aastal lõi inglase James Michell Whistleri tegasi Londoni. Ta oli õppinud Pariisis ja jaganud vaimustust, misega teisel aastal Pariis näidis jaapani kunsti. Kuid erinevalt prantslastest lõi Whistler jaapani kunsti printsiibid oma ellu.

1877. aastal valmis Londonis Whistleri maja «White House». See on üks kõigest, mida teatakse üldi harjunud nägema anda ümber: heledad, avavad ruumid, pöranatid, tatiini seinad, kitsas vaata üksteiselt liidid. Ja küllale süü kileksuulid... Whistler saavutas lähtima — see on jaapani lõhe, heledus, valgus.

Whistleri elulaad oli täiesti kontrast ümbritsevaga. Kuid ta eesküü näkatas. Algu külast kunstnikeni: ja veel enne kui ehitatakse konkreetseid ruume, ilmuvad need kunstnike hõbedad. Ka Whistler ise kujutab oma maalidel inimfigure jaapanilikuks müüjaks. Kuid ta lõpuks liitub on traditsiooniga. Sama leiab aga juba teisi, kes asustavad uued teaduspõhised põhi ühiskondadeks. Põhi ehitatakse ornamentide: inimfigur kui ornament. Kogu põhi ühiskond kui ornament. Aga ornament ise saab uue, rõhutatud tähendusliku. Talle uue sünni iseloomustavamaiks näideks on Aubrey Beardsley illustreerimised.

Paar aastat kestis ka arhitektid. Tähtsai uue mängu ümber. 1884.—85. aastal dekreerib viimane kogu Whistleriga Oscar Wilde'i elamu. Toad määratakse valgeks. Isegi vannitoa seinad isefektse küllusega. Mäljatooni kirjutab Wilde mehe ja palub luba käitlata suurt ornamentide lõplauda. Kuid seepegi värvitakse vähemalt valgeks. Jaapani vaimustus levib.

Nõid 1870. aastal väime tegasi vaadata. Kuid meie tead on endiselt läbi tähendeldi süü. Ebaeaslike süü. Ja me tunneme, kuidas need esemed võtavad õhu. Võtavad valguse. Ja kõgu ruumi, mida vajame ise.



27

Tõnis Vint. Kunst ja Kodu, 2/1974.

poolest lähenes almanahh Kunstile (ajakiri sai 1976. aastal samuti uue noore koostaja ja toimetaja, kunstiteadlase Sirje Helme), kuid KK hõlmab tunduvalt laiemaid teemasid kui pelgalt kujutatav kunst.

Kui ka 1960. aastatel ei saa KK ideelise tagapõhjuna näha pelgalt moodsa ruumikujunduse ideid, vaid selle sügavamaks aluspõhjaks tuleb ikkagi lugeda veel eesti-aegset kujunduskultuuri ja kultuuripärandit, siis tollel perioodil kaugenes KK lõplikult tolleaegsest moodsa elu ideaalist ning mugavuste ja rohkete seksioonkappidega (tüüp)korterit maagiast. Hallile ja tuimale elukeskkonnale alternatiive otsides sai üheks esimeseks võimaluseks pöörduda selle poole, mis oli varasemast veel säilinud. Artiklites süveneti järjekindlalt erinevatesse ajastustesse, stiilidesse. Üheselt ei eelistatud siiski ühtegi perioodi ega stiili, almanahh oli oma hoiakutes küllalt avatud ja mänguline ega omanud teemade käsitlemisel kindlat hierarhiat. Nii pakutakse KK-s näiteks pea kõrvuti välja populüülikult kirevat ja teilsalt Jaapani nn. tühja ruumi esteetikast lähtuvat sisekujundust. 1970. aastate alguses ei olnud stiiliühtsuse teema oma akuutsust muidugi veel täiesti minetanud — nii on näiteks 1974. aasta esimese KK numbri keskmeks Jaak Kangilaski artikkel “Stiilist ja stiilsusest”.

Teiselaadne elukeskkonnale lähenemise viis tuleb kõige selgemini esile siis, kui

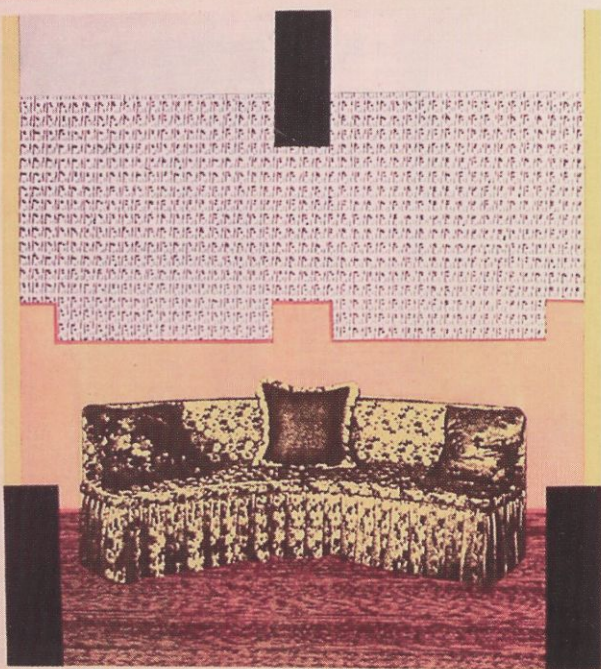
kõrvutada neid numbreid Udo Ivaski poolt koostatud hilismodernistlikult rangete KK-dega. Juba väsinud ja kunstnikkonnas vähe kõlapinda omavast modernismist loobumine tundub tagantjärei küll ootuspärane, kuid selle muutuse kiire toimumine oli kahtlemata õnnelikuks võimaluseks noortele kunstnikele, kelle ideed poleks ilmselt Ivaski poolt pakutavatesse raamidesse mahtunud. Kuigi rõhuasetustelt erinevad, ei satu 1970. aastate numbrid aga otseselt vastuollu varasemate, 1950. ja 1960. aastatel ilmunutega. Samuti ei tekkinud Toltsil vastuolusid kolleegiumiga, mille liikmetest oli suur osa olnud juba KK loomise juures ja kelle toel oli almanahhi veel sõjaeelsesesse aega ulatava kujunduskunsti vaimus koostatud. Toltsi ja Ivaski lähenemisviiside vastuolulisus on aga ilmne, nagu eristuvad viimase range hoiakuga koostanud KK numbrid selgelt kõigi ülejäänute taustal. Ühe hilismodernistlikule rangusele vastandus teise *art-déco*'st lähtuv, märksa tundlikum käsitluslaad. Viimane tõi endaga kaasa küll teatud eklektilisuse, kuid seadis eesmärgiks ja ka võimaldas keskkonna laiahaardelist käsitlemist. Teilsalt säilitas see küllaltki tundlikult sidemed varasema traditsiooniga.

Autorid

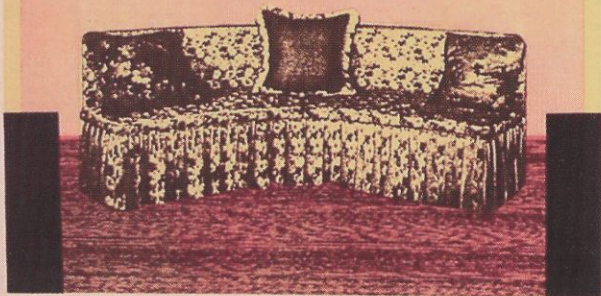
Almanahhi koostamisel-kujundamisel tegi

Tolts suurema osa tööst ükski ning omase juures ka teemade valimisel küllaltki suurt vabadust. Siiski tuleb KK-d lugeda tolleaegse noorte kunstnike ideede kajastajaks — enamik autoreist olid äsja instituudi lõpetanud ja aktiivsemalt tegutsema hakanud kunstnikud, arhitektid, disainerid. Ka Tolts näeb KK-s omaloomelid meeskonnatööd: “Poleks mul selliseid autoreid käepärast võtta olnud, ei oleks teda saanud sellisena teha. Nii et see oli hea kokkusattumus.”¹⁰ Vahest toobki just KK kõigest kaasaegsetest väljaannetest kõige kompaktselt esile tolleaegse ajavaimu ja tolle kunstnikepõlvkonna ideed — näiliselt erinevaid teemasid käsitlevad kirjutised hakkavad omavahel seoseid looma. See intensiivsus kaob alles 1970. aastate lõpus.

Kiiresti muutus mitmete läbivate teemade ja küsimuste peamiseks esiletõstjaks Leonhard Lapin ning esialgu ilmus mitmeid kirjutisi ka Toltsi kursusevennalt Ando Keskkülalt. Nende kolme keskse Soup-69 liikme kõrval olid teistest rühmitusele lähedastest loovinimestest almanahhiga seotud ka arhitekt Vilen Künnapu, tööstuskunsti eriala lõpetanud Sirje Runge ja luuletaja Juhan Viiding. Varasemast ANK-i põlvkonnast kirjutas KK-le mitmeid suundaandvaid artikleid Tõnis Vint. Tööstuskunsti eriala lõpetanutest oli KK autorite seas veel Silver Vahtre, kes üldisest hoiakust mõnevõrra erines. Lisaks



36



37

Andres Tolts. Kunst ja Kodu, 1/1974.

Lapinile ja Künnapule oli KK autorite seas ka teisi nn. Tallinna kümne hulka kuuluvaid arhitekte nagu Tiit Kaljundi, juba 1980. aastatel kirjutas mitmeid artikleid Ike Volkov. Kirjanikest tegid Viidingu kõrval kaastööd veel Jaan Kaplinski ja Mihkel Mut, oma mõju autorkonnale avaldas toona ruumide poetikaga tegelenud Mati Unt, kes almanahhis esineb siiski vaid fotodega oma Mustamäe korteri sisustusest (1(48), 1979). Kunstiteadlastest ilmus kaalukamaid artikleid Jaak Kangilaskil, Mai Levinil ja Jüri Keevallikul (Kuuskemaa).

Suhtumine “Eesti aega”

1960.-1970. aastate vahetusel kunsti astunud põlvkonna puhul rõhutatakse nende eelnenust eksperimenteerivat, ebaisikulisemat ja iroonilisemat lähenemist kunstile. Vähem tuuakse esile sellele juba sõjajärgsele põlvkonnale endiselt väga olulist suhet “Eesti aega”, mis takistaks 1970. aastate kunstielu tagantjärele pelgalt rahvusvahelise avangardi võtmes mõistmast. KK kontekstis on tegemist enam kui olulise ja ka rõhutamist vajava märksõnaga, kuna sageli kirjeldatakse KK-d justkui vaid pelgalt rahvusvahelistele suundumustele orienteeritud väljaandena. Samas oli see põlvkond üles kasvanud rohkem või vähem eestiaegees miljöös ning sõjaeelsetest asjast pärit ruumide ja esemete

keskel. Nii on näiteks Lapin kirjeldanud, kuidas alles 1960. aastatel hakkasid kaduma veel 1940.-1950. aastatel osaliselt säilinud eestiaegees eluviis ja inimestevahelised suhted.¹¹ Siis toimus muutus ka olmetasandil – paranenud majanduslikes oludes hakati eestiaegeest mööblit ja tarbeesemeid uute vastu välja vahetama. Selline olukord tegi noorema kunstnikepõlvkonna jaoks enesestmõistetavamaks ka popi omaksvõtmise – kuid see pop polnud läänelikult vasakpoolne. Teisalt jäi popi ja muude rahvusvaheliste mõjude kõrval alles igatsus ja nostalgia “Eesti aja” järgi, mis oli juba muutunud omamoodi ideaalse riigi ja elukorralduse sümboliks. 1970. aastate nooremat kunstnike põlvkonda võib niisiis kirjeldada ka selliselt, nagu Ott Arder on iseloomustanud Andres Toltsi ja Juhan Viidingut – neil oli võimalik olla üheaegselt nii hipi kui ka eestiaegees häärasmees.

KK puhul jääbki mitme almanahhi autori 1970. aastate alguse töödele omane ja oluline popi mõju pigem tagaplaanile, domineerivam on soov väärtustada elukeskkonnas veel säilinud, aga juba kadumas vana. Jaak Kangilaski on ENSV kunstielus eristanud kolme kultuuripoliitist jõudu või diskursust: okupatsiooni- võimule, avangardile ja rahvuslik-konservatiivsele diskursusele orienteeruvad jõud.¹² Kui eespool mainitud kunstnike, Soup-69 liikmetest KK autorite loodud nn.

liit-poppi võib nimetada eelkõige rahvusvahelisele avangardile orienteerituks (reservatsioonidega selle vasakpoolsuse suhtes), siis nii nende kunstnike edasistes hoiakutes ja loominguks kui ka KK almanahhi hoiakutes ja teemavalikus võib pigem näha avangardismi ja rahvuslik-konservatiivse diskursuse sümbioosi. Sellise sümbioosi puhul – arvestades, et tegemist oli suuretiraazilise ja populaarse väljaandega – ei saa sugugi vähetähtsaks pidada vastutustunnet eesti kultuuri väiksuse ees.

Juugendi ja art-déco’ga ratsionalismi vastu

KK artiklites kajastuvaid hoiakuid võib paljuski iseloomustada Lapinilt laenatud romantismi ja ratsionalismi vastanduse kaudu – sellest rääkis juba esimeses Toltsi koostatud KK numbris alguse saanud kolmeosaline artiklite seeria.

Sarjas vaatleb Lapin kaasaegset elukeskkonda ratsionaalse ja romantilise elu- ning mõtelaadi vastanduse kaudu – tänapäeval on romantiline elulaad asendunud ratsionaalsega ja viimase loodud hall, hingestamata elukeskkond saanud domineerivaks. Labastumise, tuimuse ja ratsionaliseeriva lähenemisviisi ilmeks näiteks toob Lapin viimastel aastakümnetel valminud individuaalelamud, “elamis- magamis-vihtlemisemasinad”. Ratsionalistlikud väärtused omaks võtnud, rahulole-

Dekoori küsimus on viimasel ajal sageli lahendatud vaid dekoori arajamisega. Sellise on paratamatult vähe laengud aga üks kindel traditsiooniline ruumi esteetiline organiseerimis- komponent. Nagu igapäevase funktsiooni väljatöötaja, arhitekti- absoluutseks on naeru- väärne, on ande ka muutuvas pindade kultus. Soome suunade laenu põletatud puidu ja lätala- ga laetud saate kõlalt väike- vaadale, kas ka ornament saab olla omaloomelise heledaks ruumi.

Muster on sama vana kui kunst. Eritavaliselt eppahilis on muuti- raalloom võlud erineva – kind- puhtgeomeetria kujund- kompleksis maagilise märkide- tähenduse, kind loomadega- abstrahoori, kind naturaal- kult taime kopeeriv. Muuti kasu- tamise kohta sarnaselt reage- te anda on võimalik. Võib võtta- printsiibid, et muutuvas la- hendatava loon (interjööris se- nedi) ja mood objektid olekad- roostatult – lokaalsed, dekoori- vabad. Teine võimalik- muutuvas loomine asetatakse- muutuvas esened (mööbel, muutuvas dekoori-objektid, väbed). Kolmas abstrahoori- väbed on, et muutuvas loomine- sekundeerivad muutuvas ob- jektid. Viimane on muutuvas ka- teerilised ülesanded ja nõud- kused head matet ning- loomus.

Tekstil on mille lähedusvaim- muutuvas kaematerjal. Millis- ted üht on kaematerjaline- tekstiil dekoori- võimalu- sed ruumil muutuvas pindade- omavaheline lärvõtmise erode- mõndard väga kaaned tula- mus. Vaadeldes, kuidas küll- gused muster oma maali, mille- struktuuri domineerib erineva- muutuvas kangete võlvu- mine, seetõttu just sellega eris- kummalise pinge. Tõsi, väge- oluline on siis erineva- muutuvas pindade omavaheline pro- portsiõnne ja kujundid lei- tuseid kõigest võib palju öp- ta ka kassa kujunduse seku- kahat.

Suundvahetust rakendati sa- gelli võtet, et sama tekstiil, mil- lega leeti seinad, kasutati ka- mööbli kahtlaks. Oli tegemist- kinda emotsionaalse kulmine- arvestamisega. Nimelt näib- see omapärane vähe aine- kuu- da, kui üs ja sama muster kan-- dub teepiisat ruumiliste- objektide, sulatades viimased- kindal loomiga ühe, seega vä- hendades mööbli liiga teravat- ruumilist peadetaili. See- loob ruumi romantilise ja stiil- se rõhkona.

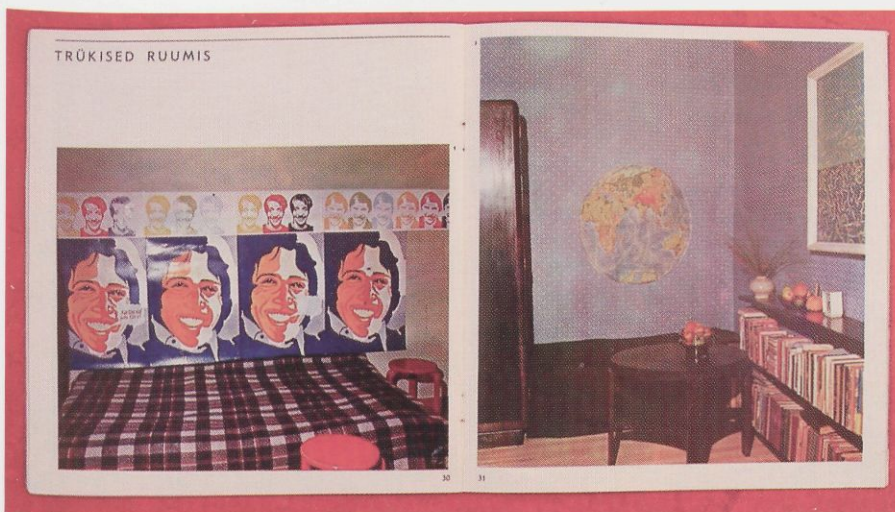
Eelnevast põhjendat on määdas- rakendada ka meie kaasaegse- korteri puhul, vähendamaks- detailiut mis ohutud stand- diiseenit-mööbli ja arhitektu- ri puhul. Muudugi on selge, et- oluline on muuti loomine ja- kollektiiv. Iga väik, sest vast- sed juhul on tegemist vaid- printsiibi, kirjasaaga, terava- viisulise seadusega. Ka on- määdas, et vaid üs või üks- ruumi korteri lahendatava- sel printsiibi (mit- eik ja- alu- tuse).

Seisematariina tepeid kõval- tüüb kõne alla sobivamuutuvas- ühe küüa ja kõõpa väga- kuu- tuda ka vahetat, mille on võ- malik, linnide kas õige seale- või vastava küüde.

Ruumi jagemisel on suurepä- raseks moodusteks stabilised ja- muutuvas sordid, mille kom- raktsiooni võimalus on hulga- jätkid. Viimane on muutuvas ka- küll muutuvas omavahel mõngu- juba igaks tavilise matre- järgi loomida.

Üks lõhivad võtteid erineva- muutuvas tekstiilide stilses- emantsõlas kaemantõus on- see, et valitakse üks dominant, mis ühendab erinevaid muutuvas- erinevates muutuvas üks kujund- (moot, ring, kindel) (ja) ühe- on kindel sama, aga mastap- teine (suur ring, väike ring), või- loomulisi on muutuvas sama, kuid- kollektiiv teine (viimast võimalust- küllalt hõlksangepile puhul- sepeil).

Huvitavaks tulemusi saab ka- juhul, kui valida mööbli vähe- vähe- küüdeandrad. Tepeid- lähedasse muutuvas. Sel juhul, kui- muutuvas on muutuvas, võib- muutuvas, võib- muutuvas- struktuuri omakummeid väet –- üksik nagu tegemist ühe ja



Kunst ja Kodu, 2/1974. Sein on kaetud Villu Järmuti ning Jaan Olliku plakatitega.
Kunst ja Kodu 2/1974. The wall is covered with posters by Villu Järmut and Jaan Ollik.

valt oma hallis eterniitkatusega majas saunatava kodaniku kriitikas võib näha ka laiemat kommentaari 1970. aastate kohanduvale ja paranenud olmelistes oludes muganduvale mentaliteedile – KK oli vägagi selgelt meelestatud jõudumööda end koguva nõukoguliku tarbimisühiskonna omaksvõtmise vastu. Oluline on aga “meeleolu, looduse iseloomust lähtuva tunde loomine, romantiline substants, mida kõrvutada ratsionalistlikule.” Lapin tsiteeris ka William Morrise kuulsat hoiatust, et ratsionalistlik kultuur viib inimkonna katastroofini. Kordamist leidis juugendi aja veendumus, et “esteetiline nauding teeb inimesest inimese, puhastab ja ülendab tema hinge – luues kauni keskkonna, loob taidur uue inimese”.¹³

Mentaliteedimuutus avaldub selgemi- ni, kui kõrvutada seda esimeses KK numbris 1958. aastal ilmunud halvaks- paneva hinnanguga: “...kõikide ajastute kõige maitsetum stiil – juugendstiil. Nii nagu arhitektuur, nii ka mööbel kujuneb “jugend”-ajastul oma vormilt labaseks, mittemidagiütlevaks, omandab väga keeru- ka konfiguratsiooni, on halvasti proport- sioneeritud.” Ülevaade lõpeb rahulolevalt: “Juugendstiilile pani piiri esimene maail- masõda”.¹⁴

KK uutele autoritele said nende püüe- tes leida ja tutvustada võimalusi elukesk- konna hingestamiseks loomulikuks eesku- juks aga nimelt juugend ja *art-déco*, mis olid 1970. aastatel taas laiemalt esile kerkinud ning millele lisas romantikat seostumine sajandialguse meeleolude ja mälestusega “Eesti ajast”. Mõnevõrra va- nem Tõnis Vint on oma lapsepõlvest mee- nutanud, et sõjaeelset ajast säilinud *art- déco* nii esemete disainis, raamatukujun-

dukes kui interjöörides seostas selle stiili vaimsurega kõik (veel alles oleva) ilusa.¹⁵

Juugendi ja *art-déco* eeskujudest lähtu- ti ka sisekujundust puudutavates artiklites ja soovitusetes. Eesmärgiks oli tuua ruumi- desse tagasi ornament, mis looks neis emotsionaalseid võimalusi ja hingestaks neid. Kätesaadavaks materjaliks on teks- tiil, selle kõrval pööratakse tähelepanu ka tapeedile ja trükisele. “Dekoori küsimust on viimasel ajal lahendatud vaid dekoori ärajätmise abil. Sellega on paratamatult välja langenud aga üks kindel traditsiooni- line ruumi esteetilise kujundamise kompo- nent. Nagu igasugune tervikust väljakistud printsiibi absolutiseerimine on naeruväär- ne, on seda ka mustrivaba pindade kultus. Soome saunade laadis põletatud puidu ja lateksiga kaetud seinte kõrval võiks vaada- ta, kas ka ornament saab olla emotsionaal- suse tekitajaks ruumis.”¹⁶ Ülaltsiteeritud artikli illustratsioonide seas on ka eesti popkunsti ajaloost tuntud Toltsi objektid “Seal, kus algab loto” (1969), “Dekora- tiivne tekstiilseadeldis” ehk “Ase” (1970), “Dekoratiivne tekstiilseadeldis” (1970). Samas numbriga Praktika lisas õpetatakse selletaolisi seadeldisi ise tegema.

Tervenisti siseruumile pühendatud 1974. aasta 2. (43.) KK jätkab samast. Mai Levin kirjutab “Mõnda tapeedi ajaloost”, kahe unikaaltapeedi autoriteks on Mare Vint ja Ludmilla Siim. Tolts jätkab trükiste ja peeglite teemat. Ajale on iseloomulik tõdemus, et “ühed kättesaadavamad trüki- sed on maakaardid”. Siin tuleb oluliseks pidada popkunsti mõju – seintele jõuavad plakatid, õllesildid jmt.; just sellest KK numbrist sai alguse õllesiltide ja muude tarbetrükiste kleepimine seintele (eelkõige muidugi tualetiseintele).

Ülaltoodud on võrdlemisi ilmekad näited illustreerimaks modernismi kramp- likest hoiakutest vabanemist. Lapin dekla- reerib oma romantismi-ratsionalismi sarja viimasel, siseruumile pühendatud osas, et sisekujunduses peab romantiline lähene- mine aitama kodul kujuneda psüühiliseks vasteks ratsionaalsele linnakeskkonnale.

Kõrvuti juugendlikest ideedest inspi- reeritud nõuannetega ilmusid ka stiili ajalooliselt ja teoreetiliselt tutvustavad artiklid. Jaak Kangilaski “William Morris ja tema aeg” (2(43), 1974) on siiani kõige põhjalikum eestikeelne ülevaade juugend- stiili algusaegadest ja selle loojast.

Zen ja “tühi ruum”

Juugendliku ornamentikakülluse kõrval tutvustati KK-s samaaegselt ka hoopis teiselaadset lahendust – Tõnis Vindi mini- malistlikku ruumikujundust. Ka Venemaal tähelepanu ärratanud artiklit “Tühi ruum” (2(43), 1974) illustreerivatel fotodel on näha kunstniku enese korter. Lahenduseni on jõutud osaliselt veel *art-déco* kaudu, teisalt põhineb see juba zen’i-esteetikal.

Juugendi või *art-déco* mõjuga võib seostada ka jätkuvat huvi ornamentika vastu, samuti Jaapani-teemaliste artiklite rohkust. Nii ilmuvad KK-s Tõnis Vindi “Jaapani peremärgid” ja Georg Poslawski “Ornamendi ajaloost. Vana-Egiptus” (2(46), 1976), esimese jätkuna Lembit Orase artik- kel “Lahemaa peremärgid” (1(47), 1978). Jaapani teemadel on kirjutanud Rein Siim (“Jaapani maja ja aed” 2(40), 1973), Tõnis Vint (“Tühi ruum”) ja Mart Helme (“Tya- no yu. Jaapani teetseremoonia” 1(44), 1975). Juba varem oli KK-s tutvustatud ikebanat (1, 1970). Oriendiga seotud teemade esiletõusmisel oli oluline roll Tõnis Vindil. 1970. aastate alguses näib aga temaga kõikjal kaasas käivat ka Aubrey Beardsley, kelle tutvustusi ja reproduktsioone avaldas ta KK kõrval nii Kunstis kui Kultuuris ja Elus.

Modernismi ideaalidest vabanemise, eklektika aktsepteerimise ja minevikustiili- de juurde tagasipöördumise kõrval on tähenduslik, et juugendist inspireeritud arutlused inimliku ja intiimse ruumi üle – mis muutusid eriti aktuaalseks Charles Jencki teooriate siiajõudmisel – algasid KK-s juba 1970. aastate alguses. Lapin ongi hiljem lennukalt seostanud sajandialguse juugendimeeleoludest kantud rahvusliku tõusu 1960. aastate omaga.¹⁷

Arhitektuurilugu

Juugendi kõrval pöörab KK järjekindlalt tähelepanu ka teistele (arhitektuuri)stiili- dele. 1974. aastal saab alguse Tallinna

arhitektuuriloo väheksitletud teemadele (puit- ja paearhitektuur, funktsionalism) pühendatud kirjutiste sari, autoriks toona restaureerimisvalitsuses töötanud Lapin.

Arhitektuuriajaloo kõrval leiab KK-s kajastamist ka kaasaegne arhitektuur, seda küll üksikobjektidena – kõik toona esitatu on aga hiljem eesti arhitektuuriloo olulise koha leidnud. Almanahhis eraldi tutvustatud hoonete autorid on aga peale Andres Ringo eranditult tulevaste nn. Tallinna kümnesse kuuluvad arhitektid – KK-st leiab 1975. aastal Vilen Künnapu elamu Kihnu saarel, 1981. aastal tema suvemaja Murastes ja elamud Aravetes, 1976. aastal Toomas Reinu ja Andres Ringo Pärnu KEK-i kompleksi tutvustuse, 1979. aastal Reinu Linda kolhoosi keskusehoone, 1981. aastal Ain Padriku suvemaja Kloogal, Veljo Kaasiku eramu Meriväljal ning Jaak Olliku Värskas vesimudaravila rekonstruktsiooni. Pärnu KEK-i kompleksi puhul seob Lapin ehitised Pärnu ennesõjaaegse funktsionalismiga: “Olev Siinmaa romantilisele ehituskunstile on nüüd lisandunud need valged objektid, selge loetava arhitektuuri, kõrge ehituskunsti ning õnnestunud paigutusega olemasolevasse keskkonda” (2(46), 1976). Tagantjärele tundub sümboolsena, et just eelmises numbris oli arhitektuuriloo sari lõppenud funktsionalismiga – ning pea esimesena tutvustatud uusehitises saab otsida selle stiili jälgi.

Almanahhi sirvides ei leia sealt aga midagi 1970. aastate (linna)keskkonnale iseloomulikku. Kõige vähem on lootust leida jälgi toonasest suurest modernismiprojektist – paneelrajoonidest. 1979. aastal tõmbas Vilen Künnapu artiklis “Kalmistukunstist” järgmise paralleeli: “Identsed hauakivid ühepikkuste vahemike järel meenutavad uute linnaosade hõreda paigutusega maju. See-eest aga sarnanevad vanad kalmistud tiheda, huvitava vanalinaga või ka lühema ajalooa kompaktsete kvartalitega.” Tollal ka KK autorite seltskonnaga kokku puutunud Mati Unt võttis oma romaanis “Sügisball” (1979) uusrajoonide temaatika kokku juba postmodernistlikus võtmes. Teose üheks teljeks olivat Gaston Bachelardi ruumpoeetikat tutvustas KK-s Mihkel Mutt (1(49), 1980), seda Undilt laenatud väljaande põhjal.

Uut võimalust leida nii lahendus kui eeskuju traditsioonilise ja uue maakeskkonna kooskõlaks loodeti vastrajatud Lahemaa rahvusparkilt, pea tervenesti sellele pühendatud numbris (1(47), 1978) koostamiseks tuli algatus Edgar Tõnuristilt. Kesksel märksõna, elukeskkond avardub 1970. aastate lõpus veelgi. Edgar Tõnurist tutvustab mainitud numbris veel uudseid ökoloogia, ökosüsteemi ja loodusliku mitmekesisuse mõisteid, Jaan Kaplinski aga



Kunst ja Kodu, 1/1979. Mati Undi korter Mustamäel.

Kunst ja Kodu, 1/1979. The three-room flat of writer Mati Unt in Mustamäe prefabricated house.

“inimest märgivoolus”, keskendudes linna-keskkonna märkidele – nii jõuab KK käsitus haakuda veel kahe hiljem nii oluliseks mutuva teema, looduskaitse ja märgisüsteemide teooriaga.

Moodne kunst ja disain

Iseseisvalt leidis lääne kaasaegne kunst ja kunstimõtte kohalikust vähem kajastamist, artikleid illustreeriva materjali ja viidete põhjal aga ei saa KK rolli lääne suundumuste vahendajana siiski alahinnata. Kunstnikest tutvustati Ettore Sotsassi (1(44), 1975), ülevaatlilik oli ajakirjast Dekorativnoje Iskusstvo tõlgitud V. Papernõi “Antifunktsionalismi lõpp” (2(46)1976), *land art* leidis tutvustamist Jüri Okase loomingu kaudu (1(50), 1981), Silver Vahtre vaatles itaalia disainerite Joe Colombo ja Ettore Sotsassi esmaseid elamismahte (1(48)1979). Tagasivaatelised olid Ando Keskküla artiklid “Vormikõne teoreetikuid. Piet Mondrian” (2(40), 1973) ja “Masinast, linnast ja inimesest sajandi-alguse kunstis” (1(44), 1975), mis andis ülevaate futurismist.

Kui kahes esimeses Toltsi koostatud KK-s (2(40), 1973 ja 1(42), 1974) ilmusid anonüümsed “Disainiuudised”, siis teemat jätkas Ando Keskküla kirjutis “Disaini kõrval” (1(42)1974). Artiklis tutvustati disaini erinevaid tõlgendusi, tsiteerides nii nõukogude teadlast V. Glazõtševit, Robert Katonat kui Erich Frommi. Massikultuuri kriitika (sõnastatud prantslase Edgar Morrini järgi) kaudu jõuab Keskküla kitsini – kui tarbimiseks ei suudeta pakkuda pidevalt uusi esemeid, tekib vaakum ja selle vaakumi täidab kits, mida ta mõtestab lahti eelkõige müüdi abil.

Üheks läbivaks teemaks oli ka antiigi, vana mööbli ja kunstikogumise tutvustamine – kuid pelga kogumiskire asemel (igas korralikus kodus olgu seinal oma “Wiiralt”) saab oluliseks pigem teiselaadne eluviis.

*

Pea kümme aastat väldanud mõttevahetuses – sellega kaasnes loobumine hilismodernismi ideaalidest, erinevate (elu)keskkondade süvitsimine analüüs, kaasaja linnakeskkonna probleemide tunnistamine, järjekindel varasemate stiilide tutvustamine ja nendest eeskujude otsimine, keskkonna hingestamise vajalikkuse rõhutamine – võib tagantjärele näha juba varajasi, veel kohalikke postmodernistlikke suundumusi. Kui KK-s genereeritud ideede väärtuseks on eelkõige loomingu-intuiitiivne lähenemine, erinevate käsitluste kõrvutamisel saavutatud pluralism, mineviku taasavastamise soov veel enne aega, kui sellest sai moeasi – siis teisalt peaks toonane sisutihe mõttevahetus mõjutama kohati levivat arusaama postmodernismist kui pelgast imporditud uuest arhitektuuristiilist või moevoolust ning aitama nihutada siinse paradigmat vahetuse resp. mõttevahetuse piire varasemaks.

Artikli aluseks on Tartu ülikoolis 2001. aasta kevadel Jaak Kangilaski juhendamisel valminud seminaritöö. Autor tänab Andres Toltsi, Leonhard Lapini ja Bruno Tombergi sisutihedate intervjuude eest – just need olid mitme küsimuse puhul kõige olulisemaks allikaks.

1 Esialgselt KK venekeelsest vahelehest sai 1962. aastal omaette väljaanne. 1962–1966 pealkirja all Iskusstvo i domašnoi bõt, 1967–1988 Iskusstvo i bõt, alates 1989. aastast Iskusstvo i sreda. 2 1957.–1958. (taas)asutati ka mitu teaduslikku ja populaarteaduslikku ajakirja nagu Eesti Loodus, Keel ja Kirjandus, Nõukogude Eesti Tervishoid,

Roheline tuumajaam. Pedvale kunstimuuseum vabas õhus

Rael Artel

FOTOD RAEEL ARTEL

Pedvale on üks vana mõisakoht endise Kuramaa aladel. Pedvale on ka ökokunsti vabaõhumuuseum-galerii, roheline kunsti kodu. Varsti kümnendat tegevusaastat tähistav öko- ja keskkonnakunsti keskus on Läti kaasaegses kultuuriteadvuses ja kunstielus tõsiselt kanda kinnitanud kui roheline kunstimõtte- ja praktika oas. Kahesajal hektaril on galerii-näituserada ja kaks mõisakompleksi, mille hooneis asuvad külaliskunstnike ateljeed ning eluruumid. Mitted lagunevad hooned on kohandatud hooaja galeriideks, ning seal toimuvad näitused.

Pedvale galeriipargi idee on iseenesest sarnane Eesti MOKS-i (Mooste Külaliskunstistuudio) ja nüüd juba mitmetel põhjustel hääbuma kippuva Kütioru maakunstiraja omaga: eluslooduses resideeruvad kunstnikud loovad kohalikus keskkonnas teose, mille nad siis keskkonda installeerivad ja pärast sinna maha jätvavad. Nagu Kütioruski plaanitud oli, kasvab vabaõhukeskuse ekspositsioon tänu külaliskunstnike teostele aasta-aastalt. Pedvale öko- ja keskkonnakunsti keskusest on kujunenud oma-moodi sild, mis ühendab elava kultuurilise kapitali ning looduskeskkonna kogemuse ja elutegevuse algväärtused.

Alates 1993. aastast on Pedvales igal hooajal korraldatud skulptuuri, keskkonnainstallatsioonide ja -objektide sümposioone, 1996. aastal toimus Pedvales Sorosi Läti keskuse aastanäitus. Praeguseks kuuluvad hooajakavva ka maalikunsti ja graafika *plein air*'id. Mastaape ja ideoloogia spetsiifikat arvestades on Pedvale kujunenud üpris populaarseks resideerimiskohaks, kus aastas töötab paarkümmend kunstnikku nii naaberriikidest kui mujalt maailmast.

Vaadeldes Pedvale-sugust nähtust külastaja pilguga, võib seda kohta pidada ka (vaimu)tervislikuks ja kultuuriliselt harivaks vabaõhu *arteminent*'i (vastukaaluks *entertainment*'ile) vormiks linnastunud inimesele – Pedvale keskkonnakunsti



Ojars Feldbergs. Looduse ekraan. Pedvale, Läti.

Ojars Feldbergs (Latvia). A Screen of Nature. Pedvale, Latvia.

pargis veedab vaba nädalalõpu 12 000 – 15 000 lätlast ja Läti külalist aastas. Muuseum pakub galerii küllastajatele giidituure, täites muuseumi-kunstikeskuse rahvavalgustaja rolli. Igatahes tundub, et Pedvale on Lätis suutnud teadvustada ökokunsti olemasolu ja loonud võimaluse sellest kõigil soovijail ka suviti osa saada. Nii on Pedvale ühelt poolt elitaarne kunsti-loome keskkond ja ökokunsti taimelava, teisalt aga kunsti disniländ, mis köidab ja löbustab.

Klassikalise muuseumi ja Pedvale ökokunstikeskuse põhiline erinevus on see, et püsiekspositsiooni teosed jäävad välitingimustes loodusjõudude meelevaldada, kus nad on seni, kuni ilmastikule vastu panna suudavad. Pedvale ökokunsti keskus on protsessuaalne nähtus, mida kujundavad üheskoos kunstnikud, Kuramaa loodus ja ajavool. Elu ja elutuse omavaheline suhtlus, pidevalt mitmel tasandil

toimuv polioloog ongi keskkonnakeskse mõtlemise üks põhiprintsiipe. Igal aastal täieneb park uute installatsioonide, skulptuuride, monumentaalmaalde ja objektidega. Pidevalt aga toimivad ka vastassuunalised hävitavad jõud. Aegade ja ilmastiku tujutsemises teosed hävivad ja neid ei taastata. Tõsiasi, et Pedvales ei säilitata meetoodiliselt teoseid, on juba omaette kontseptsioon, mis haakub orgaaniliselt nii ökokunsti enda ideega kui ka biosfääri protsessidega. Näituserajal käib omamoodi jõukatsumine loodusega ja võidujooks ajaga. Nii kunstnik kui loodus on samaaegselt pealetungija kui taganeja rollis. Kunstiteosed muudavad pinnavorme ja vaatevälja, pidevalt tekkivad uued objektid liigendavad maastiku struktuuri, lõhkudes looduslikke protsesse ning vaateid, asjade loomulikkude olemist. Materjalide, energiate ja selle visuaalse vormi ajatu ringlus, ilme- kas võitlus looduse ja kultuuri vahel leiab



Sorge, Meeland Sepp, Olle Mayer. Mesalina. Pedvale, Läti.

Sorge, Meeland Sepp, Olle Mayer. Mesalina. Pedvale, Latvia.

aset otse külastajate silme all. Pedvale vabaõhugalerii toimimisprintsipiide määratlemine võitlusareenina, kus toimub aktiivne ja väga visuaalne dialoog, on loomulikult ääretult dualistlik, lüttes kogu elutegevuse kahte lehte – looduse ajatuks olemiseks ja inimkultuuriks. Kuid nii see tööpoolest intrigeerib ja on.

Kuna kunstipargi idee initsiaator ja galerii vedaja Ojars Feldbergs on skulptor, on ka park ilmselgelt skulptuuri- ja objekti keskne. Paar aastat tagasi alustas Pedvale ka vabaõhu monumentaalmaali praktikat, kuid püsiekspositsioonis domineerivad



Ülal: Martins Ratniks. Kodumaa kaitsjad. Pedvale, Läti.

Up: Martins Ratniks. Protectors of Homeland. Pedvale, Latvia.

All: Dita ja Anta Pence. Peidupaigad. Pedvale, Läti.

Down: Dita and Anta Pence. Hiding Places. Pedvale, Latvia.



siiski skulpturaalne objekt ja keskkonna-installsioon. Muu hulgas on Pedvale ökokunsti park ühtlaselt kaetud ka Feldbergsi enda töödega. Tema kui skulptori lemmikmaterjal on kivi, tema kui kunstniku ja väikestviisi filosoofi lemmikmotiiv aga lendav kivi. Maakivi on Pedvale läbiv ja põhjanev sümbol. Maa seeme on intellekti abil õhku tõusnud ja näitab end kõige ebaloogilisemates kohtades.

Kogu Pedvale kohal lendab palju kohaliku maakivi rahne, neid ripub õhus ja seisab kõrgete puupalkide otsas. Viimased assotsieeruvad maapinnast väljasirgunud

fallostega, mis omakorda juhatavad tagasi mõtisklusteni maast kui naiselikust ürgmaterjalist ja tsivilisatsioonist kui mehelikust ideest, mis seda algainet vormib ja kujundab. Parki läbiv kujund on fallos – mehelik ja väljastpoolt tulev idee kohtub kohaliku konteksti, maastiku ja materjalidega. Nende ühendustest sünnib uus esteetiline kogemus, uus märk maastikus, uus võimalus mõtestada oma ja võõrast, lokaalset ja globaalset. Selles peitubki Pedvale roheline uba.

[kadrrioru lossi aarded]

Kuidas muuseumis käies sealt ikka ja jälle midagi uut leida võib

Greta Koppel avab “väikeste hollandlaste” tähendust.

FOTOD STANISLAV STEPŠKO

Kadrrioru väliskunsti muuseumi nn. hollandi kunsti toas on välja pandud 17. sajandi nimekale hollandi kunstnikule Adriaen van Ostadele omistatud kaks talupojaainelist maali “Riid” ja “Perekonnastseen”.

Muuseumi külastajad jalutavad paraku sageli neile pilku heitmata mööda. Miks? Töenäoliselt on üks põhjusi suhteliselt ebasoodus eksponeerimispind kahe akna vahel. Ka ei näi tööd oma väheldase formaadi ning tagasihoidliku koloriidiga piisavalt apetiitsed. Kui miski siiski silma torkab, on see uhke raam “Perekonnastseeni” ümber, ent külluslik dekoor ja kiiskav lehtkuld teeb sumedas pruunis koloriidis töö veelgi märkamatumaks.

Talupojateemalisi stseene käsitleti veel kuni 1980. aastateni veendumuses, millele panid aluse Goethe ja Herderi kirjatööd 18. sajandi lõpust, et tegemist on pelgalt talupoegade tollast eluolu kajastavate töödega. Talupojažanr oli viimaseid tugiisambaid neile kunstiajaloolastele, kes rõhutasid 17. sajandi hollandi kunsti eripärana selle varast realismi. 1980. aastate alguses ilmus aga rida uurimusi, milles rõhutati žanri satiirilist loomust ning viidati selgele ning pidevale sidemele 16. ja 17. sajandi teematõlgendustega. Nüüd avastati siit rikas ning omapärane sümbolikeel! Ühe kandva argumendina osutasid kunstiajaloolased tõigale, et suure hulga teoste puhul, kus peategelasteks on talupojad, ei kujutata neid peaaegu kordagi tööd tegemas, vaid ikka kuskil kõrtsi ees või sees pidutemas ning aega surnuks löömas. Järelikult ei saa olla tegemist maarahva olme objektiivse kujutamisega.

Maalikunstist oli 17. sajandi Hollandis saanud valdavalt massiprodukt, seega võrdlemisi kättesaadav kaup ka tagasihoidlikuma sissetulekuga ühiskonnakihihile nagu käsitöölised ja talunikud. “Talupojapiltide” sihtgrupiks oli siiski pigem linnakodanlus.

Väidet, et tegemist on kopsakama rahakotiga ja teadlikumale kunstitarbijale tehtud tööga, kinnitab iseäranis hästi vaskplaadile maalitud “Riid”. Nimelt oli peeni värvinüansse võimaldav vaskplaat



Adriaen van Ostade. Perekonnastseen. Õlimaal parketeeritud puidul. 17. saj. Eesti Kunstimuuseum.

Adriaen van Ostade. Family Scene. Oil on parquetted wood. 17. century. Art Museum of Estonia.

17. sajandil alusmaterjalina eksklusiivne, sellele maalitud tööd kallimad ning tehtud enamasti eratellimuse korras.

Talupojasatiir, millele ideestikult tuginevad ka meie muuseumi tööd, sai alguse 12. sajandi itaalia kirjanduses, kuid muutus eriti armastatuks 16. sajandi saksa ja Madalmaade kujutatavas kunstis, jätkudes, küll mõnevõrra leebemas toonis, 17. sajandi hollandi (e. Põhja-Madalmaade) kunstis.

Varasemat traditsiooni iseloomustab talupoega halvustav ning naeruväärstav suhtumine, mis võttis linnakodanluse ja haritlaskonna seas laialdaselt maad seoses Euroopa talurahvarahutustega. 17. sajandi kunstis asendub see leebema suhtumisega, kuigi motiivistik kordub. Talupojast, kes oli varem otseselt naerualune, kujuneb nüüd omamoodi märk 17. sajandi linnakodanikule nii olulises käitumisharjumiste leksikas. Töödel ei viidata seega mitte enam

otseselt talupoja halvale käitumisele, vaid talupoeglikule käitumisele, mida tuli ette (paraku) ka kodanlaste seas. Seega on tegemist negatiivse eeskujuga, missugust üks endast kombekat muljet jätta sooviv kodanik igati vältida püüdis.

Kultuuriajaloolased rõhutavad, et 17. sajandi hollandlase eetilised töökspidamised juhivad eeskätt Erasmuse moraalio-petusest (millega osaliselt võib eesti keeles tutvuda raamatu “Narruse kiituseks” abil), kus normiks vaimne ja moraalne kõlblus, usuline vagadus ning mõõdutune kõiges. Seega olid need eetilised kvaliteedid jõudnud juuri ajada juba enne kalvinismi (kus nad on ka essentsiaalsed).

Huvitav ning omapärane on meie muuseumi maalide puhul see, et kombe-satiirile lisaks on neil kujutatud ka üks teine selle perioodi kunstis menukas, enamasti sarjadena kujutatud teema – viis meelt.



Adriaen van Ostade. Riid. Õlimaal vaskplaadil. 17. saj. Eesti Kunstimuseum.
Adriaen van Ostade. Quarrel. Oil on copper plate. 17. century. Art Museum of Estonia.

Lastes aeglaselt pilgu üle nimetatud tööde, näeme maali “Riid” vasakus servas vaataja poole seljaga istumas kerjuspoissi, kes on millegagi parasjagu ametis ning korvi ning reisikepi hooletult enda kõrvale maha paisanud. Töö keskse kompositsiooni moodustab figuurigrupp, kus kaks meest tarvitavad tünni ümber tubakat ja alkohoolset joogipoolist (õlut) ning parempoolsel mehel on tõusnud tüli neid teenindava eakama naisterahvaga. Neist tagapool on maali paremas ääres kujutatud teinegi figuurigrupp: roojanud last kasiv ema, kõrval koerake ja väike poiss, kes tegevusega kaasneva haisu tõttu demonstratiivselt nina kinni hoiab. Mis võiks olla selle kõige tähendus?

Pealkiri “Riid” võtab kujutatut piisavalt tabavalt kokku, kuid meil tuleb tõlgendada pildi detaile ning seejärel panna neist tervik järele kokku.

Kõige enam küsimärke tekitab vahest last kasiva ema kujund tagataustal.

On teada, et 17. sajandi hollandi kunstis tähistab kujund sageli haistmismeelt, kuid kuivõrd sellel maalil on kujutatut peaaegu märkamatu tagataustal ning ülejäänud kompositsioon haistmismeeliga kuidagi ei seostu, on ebatõenäoline, et tegemist on töö keskset sõnumit kandva kujundiga.

Samal haistmismeel-tähisel oli 17. sajandi kunstis kontekstist olenevalt ka teisi tähendusi, näiteks kasutati seda meelelise maailma petlikkusele või mingi tegevuse

võimalikule ebameeldivale tagajärjele osutamiseks.

Keskne kõrtsistseen, kus joomise ning tubaka liigtarbimise (maas pilla-palla vedelevad piibuvarred) käigus on tõusnud tüli, viitab eespool nimetatud negatiivsele käitumiseeskujule. 17. sajandi Hollandi moraalkoodeksis oli olulisemateks nõueteks vooruslikkus, tagasihoidlikkus ning mõõdutunne kõiges. Tubakas, mis 17. sajandi esimestel kümnenditel oli kasutusel medikamendina, sai sajandi keskpaiku hukkamõistva suhtumise osaliseks. Nagu alkoholi, peeti seda meeli mürgitavaks ning voorusetut käitumist esile kutsuvaks. Tähelepanelikul vaatlemisel näeb pörandal piibuvarte ees vedelemas paari teo- või austrikarpi, mis kandsid samuti enam kui ühte tähendust. Ühelt poolt arvati austritel olevat kõrgendatud armutunnet tekitav toime – seega peeti neid ilmalike ahvatluste sümboliks, kuid traditsiooniliselt olid need kunstis kasutusel lahja kõõgi teema iseloomulike rekvisiitidena.

Võttes arvesse kujundite tähendusi, võiks pildi sõnumiks olla mehe ning naise vahel puhkenud tüli hukkamõist ning osutamine sündsusetu elu laastavatele tagajärgedele. (Tagajärgede tõsidusele viitab kõige selgemini pildi servas kujutatud kerjuslaps, ühiskonna heidik).

Teisel, pisut ähmasema pealkirjaga pildil “Perekonnastseen” on kujutatud tegevust avaras aidaaluses: ema sülle proovib end peita paljas laps, kelle alas-

tuse üle naeravad kaks last ja mees, näidates sellele veel (parastavalt?) sõrmega. Neist veidi eemal istub teine mees, kes uudistab savikannu sisemust.

“Perekonnastseeni” teema on konkreetsem – tegemist on nägemismeele pildiga, mis on kunagi tõenäoliselt kuulunud viiest tööst koosnevasse meeltepiltide sarja.

Alust väiteks annab eelkõige istuv õllekannuga mees, nn. kannekijer. Selline kujund oli 17. sajandi igapäeva-olustikku kantud meelte teema juures ortodoksne nägemismeele võrdpilt. Vaatamata sellele, et sama motiiv oli perioodi kunstis kasutusel ka täitmatusele viitava kujundina – kuigi mees on joonud ära juba terve kannu õlut, pole sellest ikka veel küll –, osutavad antud pildil nägemismeele allegooriale ka keskse kompositsioonigrupi tüübid, kes on nimetissõrme pikalt alasti lapse poole sirutanud, ning vaevumärgatav kass kui traditsiooniline nägemismeele atribuutloom õllekannuga mehe taga.

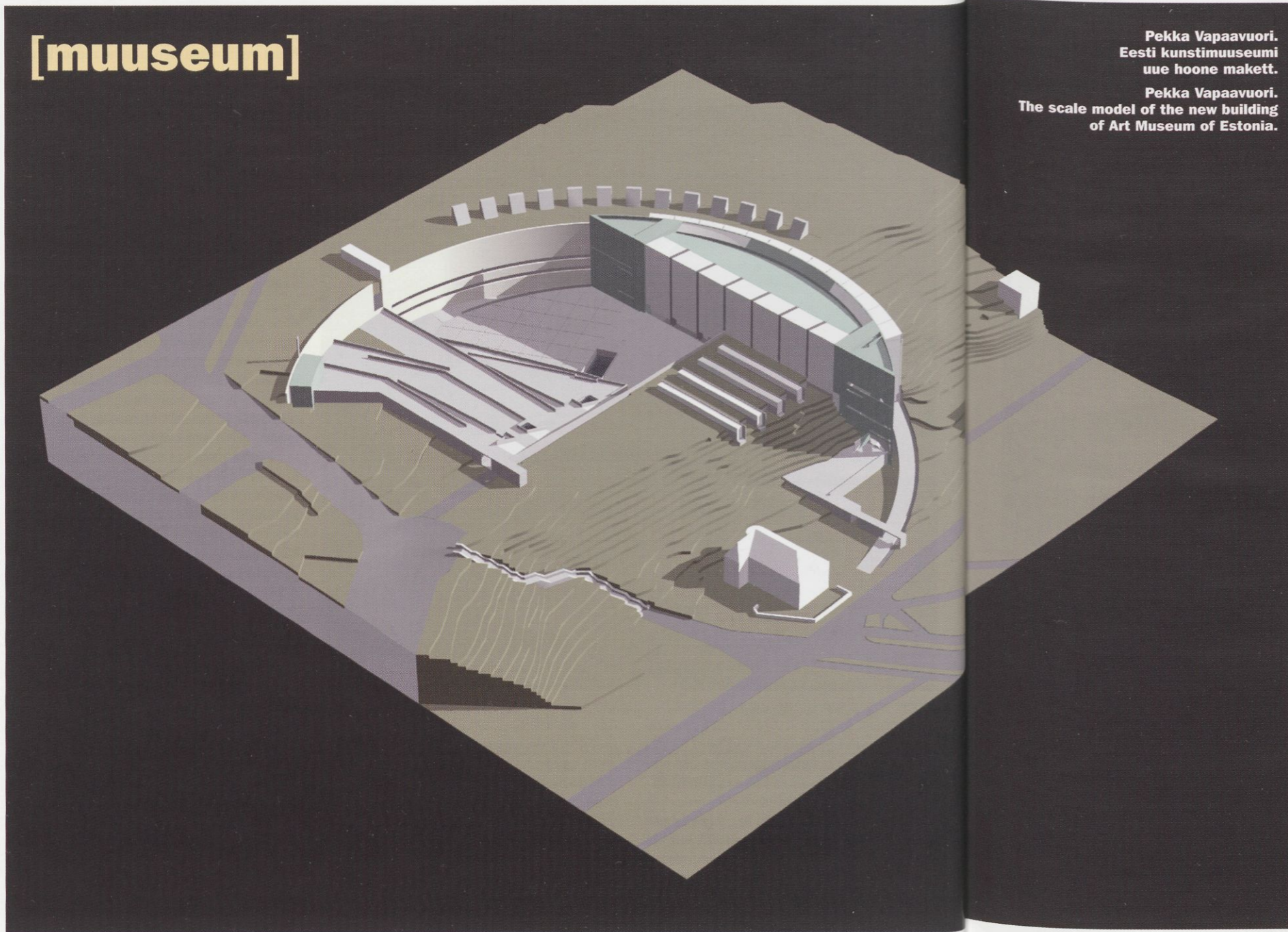
Pildid pakuvad vaatamisel muudki. Kunstnik on hämmastavalt meisterlikult edasi andnud materjali (vaskne kauss, keraamilised nõud, tinakann). Rembrandtliku tundliku valgus-varju käsitluse üheks varasemaks ning meisterlikumaks rakendajaks ongi aga peetud Adriaen van Ostadet.

Kui tulevikus uuritakse kogusid põhjalikumalt ning selgub, et etiketile peab Adriaen van Ostade nime asemele kirjutama hoopis näiteks “Adriaen van Ostade mõjukond”, säilib tööde väärtus ikkagi. Tegemist on tolle ajastu mentaliteedi dokumentidega – lisaks silmailu pakkumisele nõudis aeg kunstilt õpetlikkust ja vaatajalt õpetatust.

Greta Koppel töötab Tallinnas Niguliste muuseum-kontserdisaalis teadurina.

Paintings by Adriaen van Ostade “Family Scene” and “Quarrel” at Art Museum of Estonia.

Greta Koppel elucidates the meaning of the topic of two 17th century paintings from Holland. The rustic scenes do not reflect, realistically the everyday life of the peasantry, however they suggest what sort of behaviour is to be discouraged in a moral man. The materials have been painted with amazing mastery (brazen bowl, ceramic kitchenware etc.). The handling of light is like that by Rembrandt.



Pekka Vapaavuori.
Eesti kunstimuuseumi
uue hoone makett.
Pekka Vapaavuori.
The scale model of the new building
of Art Museum of Estonia.

Uus kunstimuuseum – kuidas ja miks?

Marika Valgu dokumentaalne põnevusjutt.

Eelmises kunst.ee-s (2/2002) lubasin kirjutada sellest, kuidas uue muuseumihoone ehitamise lugu edasi läheb. Ometi otsustasin veel kord tagasi vaadata, et selgitada osaliseltki, mis on mainitud daatumite taga.

Viimased kümme aastat on samm-sammult lähenetud eesmärgile – ehitada Eestisse kaasaegne muuseumihoone. Tundes paljude muuseumide ehituslugu, ei ole meie problemaatika kindlasti unikaalne. Minu kauaaegne kolleeg Soome

Riikliku Kunstimuuseumi peadirektor Marja-Liisa Rönkkö märkis ühes intervjuus tabavalt: "Kunstimuuseum tundub olevat kultuuriehitistest see, mida on kõige lihtsam jätta viimaseks või üldse tegemata."

rajatakse temanimeline muuseum.

Minu strateegilises plaanis oli esmajärjekorras uue muuseumihoone ehitamine ja seejärel lossiansambli rekonstrueerimine. Uue hoone ehituse ajal oleksid kunstikogud jäänud lossi ja hoone valmimise järel täitnuks see omakorda lossi väliskunstkogude manööverpinna rolli. Selline skeem oleks välistanud kunstile ohtlikud mitmekordsed kolimised.

Paraku läks aga kõik teisiti.

1991. aasta septembris selgus, et lossi küttesüsteemid on nii amortiseerunud, et kütta enam võimalik pole. Nõnda juhtuski, et kõiki probleeme tuli hakata lahendama paralleelselt – leida kunstikogudele ajutised fondihoidlad ja eksponeerimiskohad, alustada lossist väljakolimist (kestis 2,5 aastat) ja samaaegselt selle renoveerimist, taasavada Toompeal Rüütelkonna hoones kunstimuuseumi ekspositsioon ja jätkata uue muuseumihoone rajamise probleemide lahendamist. Möistagi osutus kõige raskemaks kahe nii suuremahulise projekti nagu Kadrioru lossiansambli renoveerimine ja uue hoone rajamine rahataotluste põhjendamine. Nüüd võime öelda, et hakkama saime, kuid kerge see ei olnud.

Asukoha valik

1991. aasta kevad-suvel, kui Kadrioru lossi lootusetu tehniline seisukord polnud veel päris selge, hakati kiiresti uuele muuseumile asukohta otsima. Selle valikuga oli tõsisemalt tegeletud juba 1980-ndate lõpul ja Tallinnas välja valitud 11 kohta. Neid asukohti praegu vaagides tuleb tunnistada, et ükski neist poleks mitmetel põhjustel sobinud. Olulisim on vahest eraomandi teke ja tagastatud hooned ja maad, millist probleemi tookord õigupoolest ettegi ei osatud näha. Üheteistkümneme hulgast valiti välja kolm: Falgi pargi ala, kus praegu asub Inglise saatkond, ajaloomuuseumi-tagune ala Maarjamäel ja Lasnamäe nõlv Kadriorus. Juba sel ajal olime veendunud, et muuseum peab tulema Kadrioru. Meie arvates oli ja on Kadrioru ka praegu oma puitasumi ja unikaalse pargiga Tallinna eliitpiirkond, mille saab kujundada atraktiivseks turismikohaks ja linlaste meelispühkepaigaks. Kuna Kadriorus on juba mitmed muuseumid, siis on igati loogiline siduda seal asuvate väliskunstimuuseumi (lossi) ja Mikkeli muuseumiga ka uus kunstimuuseumi hoone.

Muuseumi asupaiga valik sõltub tavaliselt sellest, kus linnaruumis ehituseks maad leidub. Diskussioon, kas muuseum peab olema kesklinnas või pargivaikuses, on rohkem maitse küsimus. Ka lääne spetsialistide arvamused lahknevad selles küsimuses kardinaalselt. Eesti

Kunstimuuseumi puhul tuleb silmas pida, et ehitatakse rahvusgalerii tüüpi muuseumi ehk siis kunstipärandi muuseumi, mis on arhitektuurselt lahendatud aga sedavõrd paindlikult, et võimaldab eksponeerida ka moodsat kunsti.

5.12.1991 otsustas Tallinna linnavolikogu rajada uue kunstimuuseumi Kadrioru. Veel enne volikogu istungit ütles mulle tollane linnapea Hardo Aasmäe, et olen rumal, kui arvan, et Tallinna paremaid maatükid antakse mingisuguse muuseumi ehituseks. Ja nagu selgus, oli tema sõnades üksjagu tõtt. Volikogu tegi otsuse paindlikult, eraldades muuseumi ehituseks 11 hektarit maad, kus konkreetse muuseumi asukoha pidi määrama arhitektuurikonkursi võitnud projekt. Sellel 11 hektaril oli palju küll looduskaitse, küll muinsuskaitse poolt nõutud eritingimusi. Alale jäid ka senini vaidlusalused ja nüüd juba lammutatud vene sõjaväehospidali ja eestiaegsete kasarmute hooned.

Muinsuskaitse eritingimustes olid need hooned ainsana märgitud väheväärtuslikena, mis andis arhitektidele loa hooned lammutada, mida enamik arhitektuurikonkursist osa võtnud 233 arhitektist ka ette nägi.

Muinsuskaitseamet väidab, et nende arhiivis paiknevates eritingimustes on sõna "lammutamine" maha tõmmatud ja asendatud sõnaga "kasutuselevõtmine". Meie algdokumendil sellist parandust ei ole. Erinevust on raske seletada, sest muinsuskaitseamet ilmselt ei tea, et on olemas veel üks dokument, mida nende arhiivis ei ole – "Eesti Kunstimuuseumi avalik arhitektuurivõistlus 15.09.1993 – 15.02.1994". See koostati kõiki eritingimusi arvestades ja läbis uue kooskõlastusringi. Muinsuskaitse kooskõlastas ka selle dokumendi, kus oli selgelt öeldud, et hooned võib vajadusel lammutada. Tuletan meelde, et aasta oli 1993, kui kooskõlastati arhitektuurivõistluse tingimused; seega Vene sõjavägi lahkumas ja Eesti sõjavägi asemele tulemas. Naeruväärne on jutt, et muinsuskaitse spetsialistid ei pääsenud kasarmuhooneid lähemalt uurima. Oli üsna ootamatu, et 21.03.2002, kui Tallinna linnavolikogu asus muuseumi detailplaneeringut kinnitama, teatas Tallinna Kultuuriväärtuste Amet, et kasarmuhooned on Euroopa mastaabis sedavõrd unikaalsed, et neid mingil juhul lammutada ei tohi. Sama amet oli 13.12.2000 detailplaneeringu kooskõlastanud märkusega ette näha lammutatavate hoonete kultuuriajalooline fikseerimine, mida ka tehti. Eelnevalt oli detailplaneeringu lähteülesande kooskõlastanud ka Riiklik Muinsuskaitseinspeksioon. Tallinna Kultuuriväärtuste Amet oli kaks aastat teadlik, et hooned

Algolukord

1991. aasta läheb ajalukku Eesti iseseisvuse taastamise aastana. See oli ka aasta, mil minust sai Eesti Kunstimuuseumi peadirektor, kelle hallata ja juhtida oli viis muuseumi Tallinnas ja näitusesaal Jõhvis.

Igapäevase tegevuse kõrval tuli lõpule viia kolm olulist tööd, millega, tõsi küll, ühel või teisel kombel oli juba algust tehtud. Neist mõistagi tähtsaim oli uue kunstimuuseumi hoone rajamine. Erakogu Johannes Mikkeli oli lubanud kunstimuuseumile kinkida oma Lääne-Euroopa vanakunsti kogu, kuid tingimusel, et



2002. aasta suvel Kadrioru lossi aias taastatud barokne kaskaad.
The baroque cascade restored in the garden of Palace of Kadriorg in summer 2002.

lammutatakse, ega esitanud selle aja jook-sul tingimusi nende säilitamiseks.

Tegelikult on hooneid säilitavat lahendust kaalutud 1994. aastast saadik korduvalt, eelkõige hoonete endise omaniku kaitsejõudude peastaabiga. Paraku oli tulevase muuseumi projekti eeltingimuseks kasarmuhoonete lammutamine.

Välismaised aitajad ja kodumaised takistajad

Taasiseseisvunud Eesti aastal 1991 oli täis optimismi ja lootusi, valitses petlik arusaam, et ainuüksi vabadus lahendab kõik probleemid. Minule oli siiski selge, et uus muuseum on oma erinõuetega kallis hoone nagu mujalgi maailmas. Tollase Põhja-maade Ministrite Nõukogu kultuurikomisjoni esimehe ja Rootsi konsulaadi asjuriiga uue muuseumiga seonduvaid probleeme arutades sündis idee, et Põhjamaad võiksid selle muuseumi Eestile iseseisvuse taastamise puhul kinkida. Uskumatu ja romantiline idee! Meenutades seda õhinat ja ootust, millega maailm võttis vastu N.

Liidu lagunemise, ning vaimustust, millega suhtuti Eesti sihikindlasse tegevusse oma vabaduse taastamisel, võib mõista ka sellise pisut pöörase mõtte tekkimist. Idee ei jäänud ainult ideeks. Ametliku kinnituse saamiseks pöördus Rootsi saatkond tollase EV peaministri Edgar Savisaare ja samuti Ülemnõukogu esimehe Arnold Rütli poole, kes suuliselt kinnitasid, et Eesti vajab uut kunstimuuseumi hoonet. Ma kohtusin kahel korral Rootsi välisministri ja toetuse saamine Rootsilt tundus olevat üsna tõenäoline. Rootsi saatkond lähetas ametlikud paberid EV valitsusele, kuid vastust ei saadud. Sellest ajast on minu käes Rootsi saatkonna memorandum, millest selgub, et Rootsi on nõus kunstimuuseumi ehitust toetama, kuid ei tea, milles see peaks seisnema, kuna nende saadetud kirjadele ei vastata. Ja nõnda see ilus üritus vaikselt hääbus. Kuulsin hiljem tollaselt Rootsi suursaadikult, et EV kultuuriministri Märt Kubo arvates oli raha saamine tore asi, aga sellega olevat parematki teha kui kunstimuuseumi ehitada. Abi jäigi tulemata.

Riiklike abiprojektide puhul saab kunstimuuseumi initsiatiiv ulatuda teatud tasandini. Ametlikud paberid peavad olema aksepteeritud riigi kõrgete ametnike poolt, eriti hästi läheb siis, kui nad ka ise initsiatiivi üles näitavad. Sel juhul asi õnnestub. Olgu meeldetuletuseks Rootsi valitsuselt saadud 38 miljonit krooni Kadrioru lossi renoveerimise lõpetamiseks, seni suurim toetus eesti kultuurile. Selle projekti teostumisel oli oma märkimisväärne osa meie tollasel peaministril Mart Siimannil ja kultuuriministril Jaak Allikul.

Välissaatkonnad on meie muuseumi ehitamise lugu jälginud algusest peale ja omal moel asja toetanud. Olen tänulik nii mõnelegi saatkonnale, kelle ettevalmistusel ja toel olen saanud külastada paljusid maailma muuseumi. Seda mitte turistina, vaid mulle on antud võimalus põhjalikult uurida muuseumi nn. köögipoolt keldrist katuseni ja kohtuda parimate muuseumiprofessionaalidega. Olen käinud USA-s täienduskoolitusel ning Austraalias, Saksamaal, Prantsusmaal, Taanis, Rootsis, Soomes. Eriti tulemuslikud olid reisid koos

arhitekt Pekka Vapaavuoriga, sest arhitekt oskas tähelepanu pöörata detailidele, mis oleksid mul kindlasti kahe silma vahele jäänud. Oluline polnud ainult muuseumihoone oma keerulise tehnoloogiaga, vaid kõik muuseumi toimimisvaldkonnad. Sündis ka teadmine, et oma põhitegevuse oleme kavandanud õigesti. Uue muuseumi projekteerimine ja sisulise töö korraldamine on olnud nende aastate jooksul kõige huvitavam ja meeldivam tegevus. Kuid selle tegevuse tulemuse realiseerimiseni jõudmiseks tuli üle elada nii mõndagi.

Arhitektuurikonkurss...

1993. – 1994. aastal korraldati Eesti kunstimuuseumi uue hoone projekti saamiseks rahvusvaheline arhitektuurikonkurss, mis on senini Eesti suurim ja esinduslikum. Algusest peale oli selge, et konkurss tuleb rahvusvaheline saamaks parimat ja kompetentsemat lahendust. Eestis ei olnud ühtegi spetsiaalselt muuseumiks ehitatud hoonet ja erialakirjandust lugedes ning kolleegidega Soomest ja Rootsist infot vahetades oli selge, et kaasaegse muuseumihoone projekteerimine on keeruline protsess ja nõuab palju teadmisi muuseumitehnika ja tehnoloogia, samuti institutsionaalse toimimise kohta.

Konkursi valmistas ette Eesti Arhitektide Liidu tellimisel Looveri Arhitektuuribüroo. Mäletan selgelt 1994. aasta 15. veebruarit, kui kell 16.00 arhitektuurivõistlus lõppes. Selle päeva pärastlõunal saabus vaid kaks telegrammi sooviga konkursist osa võtta. Ma ei julgenud mõeldagi, et rohkem osavõtjaid ei ole. Järgmised päevad töid meile aga 231 osavõtuteadet 10 riigist. See oli näitaja, mida me polnud oodanud ja millega keegi polnud arvestanud. Hoolimata ruumipuudusest, mis tekkis 233 maketi saabudes, töötas rahvusvaheline žürii ülimes üksmeeles ja iga projekti kaaluti erilise põhjalikkusega. Äärmiselt kompetentse žürii Eesti ekspertideks olid Mart Kalm, Mai Levin ja Tiit Masso. Konkursi võitis Soome arhitekti Pekka Vapaavuori töö "Circulos". Otsus esikoha töö suhtes oli üsna üksmeelne ja võitnud töö autoril oli esmaõigus jätkata projekteerimist.

Siit sai aga alguse üks olulisi takistusi muuseumi ehitamiseks, mis ilmnes kohe, kui selgusid võitjad. Arhitektuurikonkursi auhindadeks oli ette nähtud 1,1 miljonit krooni jaotatuna kolmeks auhinnaks ja neljaks ostuks. Kui ma žürii esimehena olin avanud viimase – võitja ümbriku, selgus, et kõik seitse auhinnalist kohta läksid Soome arhitektidele. Mõneti oli see ootuspärane, sest Soomest võttis osa üle 100 arhitekti ja projekteerija (Eestist ligikaudu 40). Samuti oli teada Soome arhitektide



Pekka Vapaavuori.

kõrge professionaalne tase. Oli karta, et Eesti arhitektid ei suuda olukorraga leppida, ja nii ka läks. (Mõneti mõistetav, sest ka soomlased ei olnud rahul ameeriklasest arhitekti Steven Holli võiduga Kiasma konkursil).

... ja intriigid

Kohe pärast arhitektuurivõistlust oli kuulda, et žürii oli erapoolik, projekt vilets ja nii edasi. Ma siiski ei uskunud, et aja jooksul tekitavad meie arhitektid intriigi, mida mõningad poliitikutud muuseumi ehitamise põhjalaskmiseks ära üritavad kasutada.

13.05.1994 sõlmiti Eesti Kunstimuuseumi ja arhitekt Pekka Vapaavuori vahel leping projekteerimise jätkamiseks. Seda oli võimalik teha vaid seetõttu, et samaaegselt sõlmiti ka Eesti Kunstimuuseumi ja Soome Rakennushallinto (praegune Engel OY) koostööleping, mille alusel sealsed spetsialistid nõustasid tasuta Eesti Kunstimuuseumi uue hoone projekteerimist. Sõlmitud kokkulepe oli erakordselt oluli-

ne. Aastatel 1995 – 2001 viisid Engeli spetsialistid läbi täienduskoolitusi nii kunstimuuseumi töötajatele kui ka projekteerijatele. Engel OY on osaliselt spetsialiseerunud muuseumi spetsiifikale: rekonstrueerinud Helsingis Ateneumi, tarbekunstimuuseumi, ajaloomuuseumi, projekteerinud ja olnud projektijuht Kiasma ehitusel ning palju muud. Minul ja Pekka Vapaavuoril oli võimalus jälgida Kiasma projekteerimist ja ehitamist algusest lõpuni. Lisaks oli palju õpetlikku selles, kuidas uus muuseum tööle rakendati.

1995. aastal valmis riigieelarvelisi vahendeid kasutamata hoone eelprojekt. Selle koostamisel osalesid Pekka Vapaavuori, Engel OY, inseneribüroo Estkonsult Eestist ja inseneribüroo Olaf Granlund OY Soomest ning kunstimuuseumi töötajad.

Eelprojektis suurenes teenindus-, hooldus- ja abiruumide pindala, mida oli võistlusprogrammis ilmselt alahinnatud, kuna ei tundud piisavalt muuseumi tehnoloogilist poolt. Vähenes aga administratsiooni ja raamatukogu ning fondihoidlate pindala, kuna kaasaegse muuseumi tehnoloogiline sisustus on äärmiselt ökonoomne. Jutt muuseumihoonest kui tohutust kolossist on üpris pahatahtlik ja asjatundmatu, sest muuseumi rajamise aluseks on tema põhikogude suurus, mis määrab ära fondihoidlate suuruse. Eksponeerimispinna on uues muuseumi 5–15 protsendile meie kogudest. Muu ruumiprogramm lähtub kaasaegse polüfunktsionaalse muuseumi vajadustest.

1995.–1998. aastani projekti riiklikult ei finantseeritud. Jätkus probleemide lahendamine kahes suunas. Esmatähtis oli leida rahastusallikad. Riiklike vahendite taotlemiseks tuli lakkamatult selgitada kunstimuuseumi rolli ühiskonnas, kunstikogude väärtust ja nende äärmiselt ohtlikku olukorda ajutistes fondihoidlates jm. Seda tööd tehti meedias ja riigikogu komisjonides ning fraktsioonides. Olukorra tegi raskemaks kunstimuuseumi samaaegne teine suurt rahataotlus Kadrioru lossiansambli renoveerimiseks.

Eesti Kunstimuuseum koostas neil aastatel kaks välisabi taotlusprojekti – Kadrioru lossi renoveerimise lõpetamiseks Rootsi valitsusele ja uue muuseumihoone projekteerimise jätkamiseks Soome valitsusele. Rootsi abiprojekt teostus ja lossi

MINUL JA PEKKA VAPAAVUORIL OLI VÕIMALUS JÄLGIDA KIASMA PROJEKTEERIMIST JA EHITAMIST ALGUSEST LÕPUNI.

renoveerimine oli võimalik lõpetada. See omakorda võimaldas taotleda riigikogult 1998. aastal uue muuseumi projekteerimise rahastamist, mis ka õnnestus. 1999. aasta riigieelarvesse kirjutati vastav summa. Eesti Kunstimuuseumi taotlus Soome Vabariigile saamaks tagastamatut abi uue muuseumi projekteerimiseks ebaõnnestus, sest muuseumi ehitamine ei kuulunud Eesti Vabariigi prioriteetide hulka – puudus EV riigikogu otsus muuseumi ehitamise kohta. See ei olnud aga kaugelki ainus põhjus, miks meie taotlus läbi ei läinud. Jällegi leidis ametnikke, kes pooldasid rahajaotuse teistsugust skeemi.

05.11.1996 võttis EV riigikogu vastu otsuse “Eesti Muusikaakadeemia, Eesti Kunstimuuseumi ja Eesti Rahva Muuseumi ehitamise kohta”, milles nähti ette alustada Eesti Kunstimuuseumi uue hoone ehitust 1999. aastal; Eesti valitsusele tehti kohustuseks leida nii eelarvelised kui eelarvevälised vahendid. Teatud määral seda otsust ka täideti, sest aastal 1995 ja 2000 finantseeriti projekteerimist riigieelarvest ja aastal 2001 leiti muid finantseerimise variante.

Teine suund, millega muuseum sel ajavahemikul igapäevase töö kõrval tegeles, oli uue muuseumi ruumiprogrammi täiendamine ja põhitegevuse kujundamine. Seetõttu ei saa kuidagi väita, et muuseumi projekt on vananenud. Sundaeg, mille saime raha puudumise tõttu, kasutati ära projekti järjekindlaks täiusdamiseks.

Pärast 1999. aasta riigikogu valimisi muutus olukord keeruliseks. Nüüd kerkisid esile nii poliitikute kui ärimeeste uued huvigrupid, kes ei pidanud muuseumi ehitamist üldse vajalikuks. Ettekäändeid oli mitmeid: vale asukoht, hirmkallis projekt, tohutu suur hoone, vananenud projekt jne. Omad huvid olid siin mängus ka osal Eesti arhitektidel. Muuseumi asuti ründama jõulisemalt kui iial varem ning kasutatud võtete skaala oli küllalt mitmekesine.

Paraku ei esinenud ükski nendest “muuseumikriitikute” veenva museoloogilise argumentatsiooniga ega osanud pakkuda välja ühtegi olukorda leevendavat alternatiivvarianti. Muuseum oli teinud oma eeltöö nii, et iga küsimus sai ka vastuse. Aina pöördumatamaks muutis protsessi ka asjaolu, et muuseum saavutas projekteerimise rahastamise riigieelarvest nii 1999. kui ka 2000. aastal. Selgusid ehituse toetajad ja vastased, aga ka need, kellele asi oli üsna ükskõik. Avalikult ei eitanud ju keegi muuseumi ehitamise ja rahvusliku kultuuripärandi säilimise vajadust, sest poliitiliselt oleks see olnud üsna ebapopulaarne. Nendel aastatel toimunu on huvi-

NIMETATUD KULTUURILINE TEGEVUS JA MUUSEUMI AINULAADNE KAUNIS ASUKOHT TAGAVAD SELLE, ET MUUSEUM SAAB KINDLASTI KA RAHVUSVAHELISE TÄHELEPANU OSALISEKS, KINDLUS- TADES NII EESTI KUNSTI RAHVUSVAHE- LISE NÄHTAVUSE.

Tuula Arkio,
*Kiasma esimene peadirektor, Helsingi.
Arvamus uue kunstimuuseumi ehitamisest (väljavõte).*

tav teema, sest kajastab Eesti ühiskonna arengut ühel ajaetapil.

Valgus tunnelis

Aastatel 1999 – 2001 tuli saavutada uued otsused asjatundjate poolt juba läbi arutatud ja kord otsustatud küsimuste osas. 04.10.1999 moodustas kultuuriminister Signe Kivi valitsuse ettepanekul uue hoone projektiga seonduvate küsimuste lahendamiseks komisjoni. 11.11.1999 kiitis komisjon heaks uue muuseumi projekti ja asukoha. Samal päeval kiitis oma kunstimuuseumis toimunud istungil uue hoone projekti ja asukoha heaks riigikogu kultuurikomisjon.

Sama päeva õhtul tutvustati projekti Eesti Arhitektide Liidus, saal oli puupüsti inimesi täis. Pekka Vapaavuori viis esitluse nii sisuliselt kui tehniliselt hästi läbi. Märkusi ja vastuväiteid ei olnud. 03.11.2000 kinnitas valitsus uue hoone asukoha

Kadriorus Lasnamäe klindil.

2000. aasta lõpuks valmis täiendatud eskiisprojekt, mille Eesti Kunstimuuseum seda etappi lõpetaval projekteerimiskoosolekul 06.07.2001 heaks kiitis. 2001. aasta lõpul vaatasid Eesti Kunstimuuseumi töötajad ja arhitekt veel kord üle arhitektuurised plaanid, ruumiprogrammi ja ruumi-kaardid.

2001. aastal töötasid EV Rahandusministeerium ja EV Kultuuriministeerium välja uue muuseumihoone ehitamise rahastamise skeemi, mille aluseks oli hasartmänguseaduse muudatus, mis ka riigikogu poolt 13.03.2002 vastu võeti.

03.07.2001 asutati valitsuse korraldusega Kunstimuuseumi Ehituse Sihtasutus ülesandega jätkata uue muuseumi projekteerimistööd professionaalsel tasemel ning käivitada ehitustegevus 2002. aastal.

Kunstimuuseumi uue hoone ehitus on planeeritud lõpetada aastal 2005 ning avada augustis 2005.

Marika Valk on Eesti Kunstimuuseumi peadirektor.

New Arts Museum: how and why? Marika Valk

Director General of Art Museum of Estonia Marika Valk presents an overview over the decade-long complicated process, with the end to put up a new building for Art Museum. Holding that position since 1991, the year when Estonia regained independence, she has had to solve multiple tasks of stupendous complexity. However, by now the baroque palace of Kadriorg housing the Museum of Foreign Art has been restored. Partially the Government of Sweden contributed the funds for restoration.

The national cultural heritage of Estonia however, is still dumped in closed stocks, expecting to be exhibited in the museum building, as yet non-existing. At long last, the year 2002 witnessed the beginning of construction works in Tallinn, Kadriorg, under the project by the Finnish architect Pekka Vapaavuori. Estonian experts have excellent co-operation with their Finnish counterparts, in particular with Tuula Arkio. The first director of Arts Museum of Kiasma, she narrates her reflections on the opening of that museum in Helsinki in 1998.

The opening ceremony of the new building of Art Museum of Estonia is planned for August 2005.

GRAAFILISE DISAINI ERI

GRAAFILISE DISAINI ERI

GRAAFILISE DISAINI ERI

GRAAFILISE DISAINI ERI

GRAAFILISE DISAINI ERI

GRAAFILISE DISAINI ERI

GRAAFILISE DISAINI ERI

GRAAFILISE DISAINI ERI

GRAAFILISE DISAINI ERI

GRAAFILISE DISAINI ERI

GRAAFILISE DISAINI ERI

GRAAFILISE DISAINI ERI

Sitt

ehk põnevad Eesti graafilises disainis

Graafiline disain ümbritseb meid igal pool, igal hetkel. Läbi disainifiltri saame pidevalt olulisi sõnumeid, aga ka mõttetut, pealetükkivat ja paratamatult kinnistuvat informatsiooni. Seal, kus on tegemist teksti ja/või pildiga, on tõenäoliselt tegemist graafilise disainiga. See mõjutab meid kõiki. Ilma kahtluseta.

(Klišeelik mõte, mille ikka tahaks ühes disainiteemalises artiklis ära öelda. Miks siis mitte kohe alguses.)

Niisiis...

Lähemal vaatlusel selgub kohe, et mingeid põnevamaid nähtusi ei eksisteeri. Veel enam, graafilise disaini kui sellise olmasolu Eestis on kahtluse all.

Siin ei toimu nimelt midagi sellist, mida teisel juba sajandeid, paremal juhul aastaid poleks viljeldud. Tegemist on totaalise kopeerimistööstusega, mis pakub ainult kõige klassikalisemaid lahendusi, kulunumaid klišeesisid, lihtsat ebaprofessionaalsust või uuematest lääne ajakirjadest maha pandud nõkse.

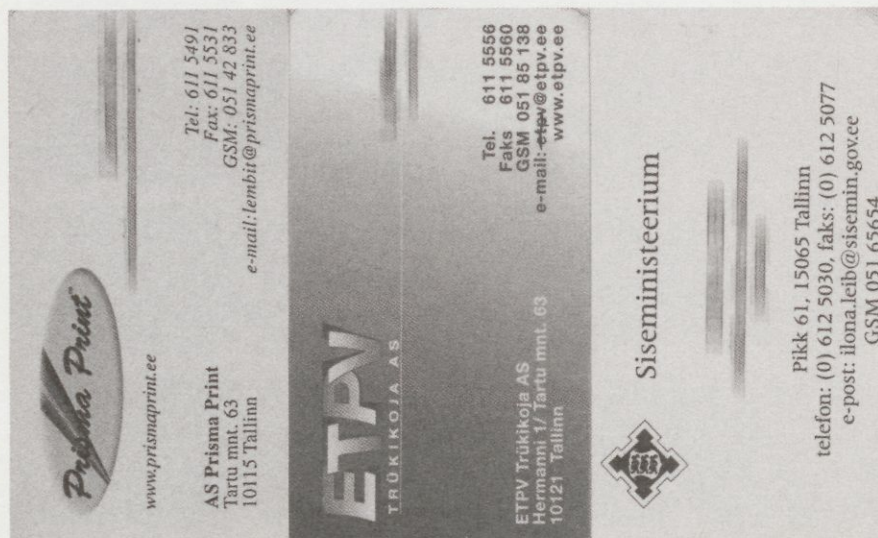
Disainiks on selletaolist tegevust kahju nimetada. Õelgem näiteks: "disain".

Kes siis tegelevad siinmail "disainiga"? Kes disaineri nimetuse taha varjudes meie keskkonda reostavad? Miks nad seda teevad? Jagaksin võimalikud "disainijad" viide rühma:

1- reklaamibürood; 2- *freelance*-ettevõtjad; 3- subkultuuride esindajad; 4- trükiettevõttevalmistajad; 5- sugulased.

Neljandat ja viiendat alajaotust pole ilmselt mõtet pikemalt lahata. Trükiettevõttevalmistajad on trükikodade ja reprokeskuste töötajad, kes "disainivad" sageli erilise entusiasmita või isegi vastu tahtmist – lihtsalt sellepärast, et hoones on arvuti ja kuidagi peab ju kliendi poolt kohapeal ruudulisele paberile kavandatud visiitkaardi trükki saama ①. Sugulased aga on enamasti koolinoored, kelle kunstiandes on veendunud peamiselt nende otsustaval ametikohal olev tädi või isa. Nad ei oma (veel) disaineriambitsiooni ja teevad alles esimesi arglikke samme. Uskumatu ja imeline on näha, kuidas veel eile olematu, su enda kodusel arvutil kujundatud "logo" leiab tee onu firma messingist uksesildile või suvepäevadeks tellitud nokkmütsile ②!

Järgnevalt keskendagem tähelepanu esimesele kolmele rühmale.





3



3



4

Reklaamibürood

Üksnes Tallinnas tegutseb Ekspress Hotline andmetel 378 reklaamiettevõtet. Ehkki vaid 18 neist nimetavad ühe oma tegevusalana disaini kui sellist, peavad nad palgal kümneid "disainereid" ja "disaineri assistente". Vaadates reklaamibüroode toodangut, hakkab silma igavus, keskpärasus ja valdav formalism. Fotod on klassikalised, ebahuvitava valgusega ja staatilised, isegi kui taotluseks on dünaamika 3. Tihti olen reklaamplakati ees pead murdnud, et mis sundis tegijat just nii koledat fotot nõnda suvaliselt esitama. Tavaliselt on selgitus argine – tegemist on üksnes telekampania ripatsiga, mille iseisev väljanägemine ilmselt kellelegi korda ei lähe 4.

Tüpoograafia osas valitseb valdavalt segadus või lihtlabusus. Kopiraiteri poolt pastakast imetud tekst on vaha lihtsalt etteantud pinnale paigutada. Kui tulemus ei saa küllalt veenev, võib kasutada mitmesuguseid efekte – varjud, kolmemõõtmelisus, käredate värvid. Enamasti jääb lihtsast fotost ja tekstist korraliku reklaami jaoks vajaka. Pilti aitavad "põnevaks" muuta erinevad taustad, geomeetrised elemendid, logod jms 5.

Kõige selle eest küsivad reklaamifirmad märkimisväärseid summasid. Kallimate büroode "disaineri" tund maksab umbes 1500 krooni (96 eurot, hind, mis lööb hinge kinni mõnelgi Saksa või Hollandi reklaamimehel). Miks siis, vaatamata oma kindlale ja hästimakstud positsioonile, teevad reklaamibürood sitta?

Asi on lihtne – reklaamifirma on rahateenimise masin. Raha aga tuleb teha võimalikult kiiresti. Enneolematute, veidrate, häirivate lahenduste pakkumine erutab klienti asjatult, s. o. viib pikalevenivate diskussioonideni, s.o. aeglustab rahateenimist. Tuleb teha seda, mida klient näha soovib – midagi turvalist ja midagi, mis on üheselt, äärmisel juhul kahekselt mõistetav 6. Seejuures tuleb kasuks, kui klienti aeg-ajalt meeldivalt üllatada – näiteks võib aastaraamatu kaane trükkida kullaga.



5



6

Hommikust õhtuni kuldseid aastaraamatuid tootva “disaineri” võimaliku tülika loomingulise alge saab suhteliselt kõrge palga ning piisavalt suure tööhulga abil hõlpsasti maha suruda.

On avaldatud arvamust, et vaba loomingu eeltingimus on äraelamiseks piisava raha olemasolu. Et alles siis, kui kõhumured lahendatud, saab inimene hinge tõmmata ja head disaini tegema asuda. Selles mõttes tuleks Eesti “disainereid” ainult kadedastada. Palgad viiekohalised, töö tubane. Selline arusaam on näiteks põhjus, miks Kultuurkapital järjekindlalt keeldub Eesti Kujundusgraafikute Liidu ettevõtmisi toetamast. Ent asjas peitub konks – suurem osa rahast kulub selleks, et maanda-da liigsest töökoormast ning kuldsete aastaraamatute mõttetusest tekkivat stressi. Alkohol, hilised taksosõidud, ööpoest ostetud toidukraam – kõik see maksab. Lisame ruineeruva tervise ning lähedaste rahulolematuse ning mõte läheb iseene-sest näiteks postiljoniameti headele külgedele...

Freelance-ettevõtjad

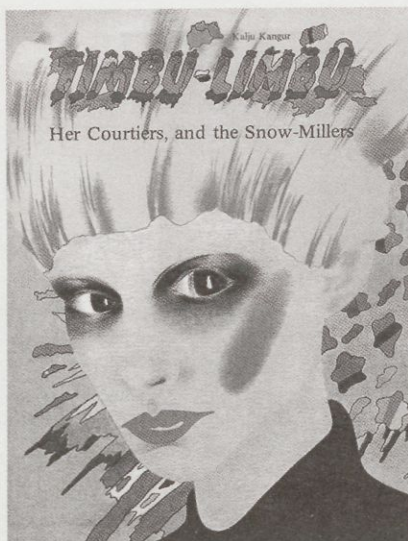
Siia kuuluvad nii FIE-d kui ka ühemehebürood. Samuti võib siia liigitada reklaamibüroodes aega teenivad “disainerid”, kes sealsest valdavalt anonüümsest massist millegi poolest eristuvad. Kuna *freelance*-“disainerid” kannavad kogu asjaajamise koormat ise, saavad nad enamasti tegelda vaid üksikute projektide ja toodete “disainimisega”. Vastukaaluks reklaami-büroodega võrreldes tagasihoidlikumale sissetulekule võimaldab vahetu kontakt kliendiga ja inimlikum graafik tööst suure-mat rahuldust leida. Samuti peaks aeglasem, projektipõhine töö rütmi lubama mõelda rutiinivabamalt ja innovatiivsemalt. Ehkki teatavat disainialast tasemevahet reklaamibüroode keskmisega võib tõesti täheldada, ei ole üldpilt rõõmustav. Väikeettevõtjate looming on tihti saamatu ja maavillane. Üksi tegutsedes on info liikumine ja kolleegidelt tulev tagasiside pärsitud. Nii on puuduliku haridusega “disainer” sageli iseenda ebakindel kriitik. Nagu reklaamibüroodegi puhul aitab raskest seisust üle pilk välismaisesse ajakirja või veebilehele – moodsad lahendused on seal ju vabalt saadaval!

Freelance-ettevõtjad võib laias laastus kaheks jagada: a) nn. Vanad, b) nn. Noored.

Vanad

Omaaegse ERKI kooliga, s.o. Paul Luhtena ja Evald Okase, hiljem noore Villu Järmuti käe all hariduse omandanud on koondunud Eesti Kujundusgraafikute Liitu. Ehkki liikmeid on seal 95, toimib tegev-“disaineritena” vaid umbes 1/3. Neid iseloomustab tugev juurdumine Bauhausi, hilise Jan Tschischoldi ja paremal juhul Sveitsi International Style'i põhimõtetes. Paar “disainerit” on omal ajal tõeliste õnneseentena 1970-ndail isegi Leipzigi (DDR) raamatukujundust ja fotograafiat tudeerinud. Paraku jääb nende arusaam kaasaegsest disainist enamasti samasse ajastusse.

Vanadel oli õnnetus valida disainerikutse ajal, mil disaini tegelikult vaja ei olnud. Info edastamine – mis ju graafilise disaini tegelikult mõtteks – oli absurdsuseni reglementeeritud ja kontrollitud. Kui täna võidutseb vorm Eesti graafilises “disainis” julmalt sisu üle, siis toona oli see mõnes mõttes absoluutselt vastupidi: sisu sotsialistlik = ülitähtis, vorm suvalis-standardne. Harva, kui mõnel uljaspeal õnnestus kujundatavasse materjali pisut teistsugusust valada, mis, tõsi küll, taas kord tugevate kopeerimistunnustega. Tänapäevaga võrreldes sümpaatsena paistab Vanade omaaegne ajaküllus. Disainerikohti oli vähe, võimalusi midagi kujundada pakuti harva. Ning kui see siis juhtus, võis “disainer” kogu oma jõudeajal laagerdanud väe sel-lesse ainsasse diplomisse või raamatukaande valada. Tulemused on tagantjärele hinnates üllatavalt huvitavad 7 8 9.



7



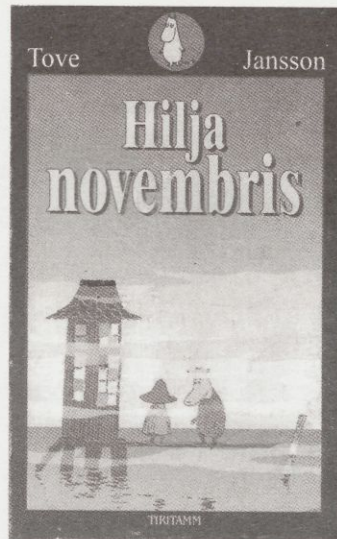
8



9



10



11



12

Just siis, kui olud viimaks ometi vabamaks läksid ning Vanad mitmesuguseid tehnilisi uuendusi praktiliselt kasutama said hakata (Letraset – võib-olla keegi mäletab veel neid kilele trükitud alfabeete, mida sai pliatsiga hõõrudes paberile kanda. Nüüd ei pidanud tähti enam käsitsi joonistama!), tuli katastroof.

Saabus Eesti Vabariik ja esimesed lauaarvutid. Ajalehti hakati välja andma arvutiküljendusprogrammide abil, tärkavad reklaamibürood vajasid inimesi, kes kiirelt Corel Draw Cliparti võluilma rakendada mõistaksid. Vanad tõrjuti praktiliselt üleöö keskkoolipoiste poolt välja. See kohutav löök annab end arvatavasti siiani tunda. Kui valus võis olla vaadata, mismoodi täielikest võhikuist arvutikutid tekstilaoga ümber käivad; kuidas varem mitmeid pikki pimikutunde nõudnud fotoefekt arvuti abil paari minutiga teoks saab. Õilsalt elukutselt rööviti viimnegi 10.

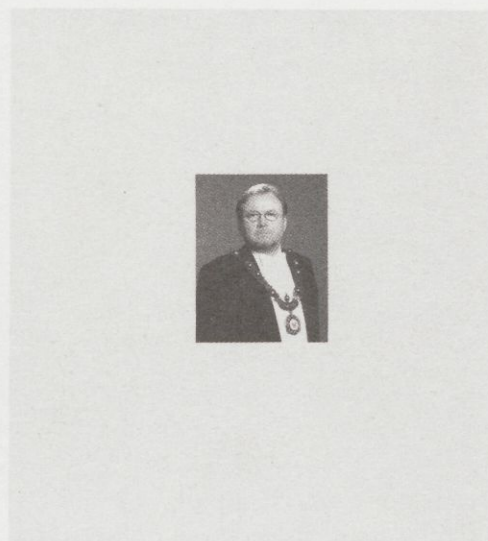
Kuid aastad läksid ja tööd teha oli ju vaja. Nii sültasidki mitmed Vanad viimaks pihku ja – unustades kõik omal ajal õpitu – söötsid võistlusse nende diletantlike koolinoortega. Hull on see, et viimaseid püüti lüüa nende oma relvadega. Nii jubedat arvutiefektide orjamist ning kobavat fondikasutust ei tule loodetavasti enam kunagi näha 11 12.

Tänaseks on nii mõnedki jalad uuesti alla saanud, pakkudes meile taas 1970-ndate Saksa kooli vaimu lahendusi. Nii mõnedki neist naudivad klassikukuulsust ning teostavad end riiklike kultuuriorganisatsioonide stammkujundajatena. Paraku on tööd ilmselt liiga palju, mis põhjustab mitte üksnes innovatiivsuse täielikku puudumist, vaid langust ka Vanade kaubamärgiks saanud klassikalise lähenemise kvaliteedis. Tekivad stambid, hägustub arusaam kujundatava materjali iseloomust 13 14.

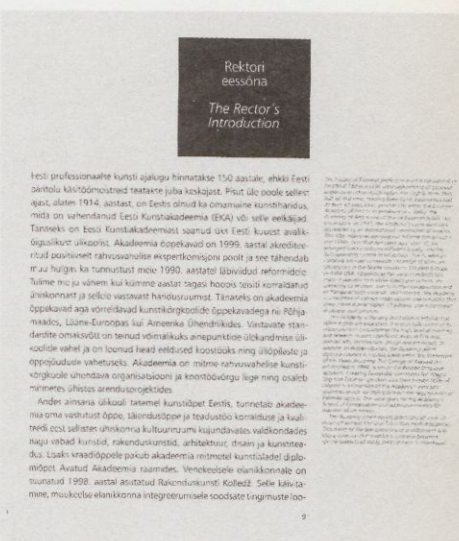
Ehkki traditsioonidega disainimaadel pole üllatav kohata 70-aastasigi tegevdisainereid, kes enesekordamise asemel aina uut ja põnevat pakuvad, on sama soovimine meie meestelt ilmselt liiast.



13



14



Noored (jagunevad Esimesteks ja Teisteks)

Esimesteks Noorteks võib pidada neid, kes arvuti tulles veel rongile jõudsid. Nende hulgas on nii ERKI-s ja EKA-s käinuid, kui ka elutee tultel tahtel "disaineriks" saanud. Kunstitudengitegi puhul on iseloomulik, et väga paljud neist ei ole disaini erialana kunagi õppinud (mis võib neile isegi kasuks tulla, nagu hiljem näeme). Töö oli hõlbust ja ülihästi tasustatud. Esimesed meenutavad sageli nõutust, mis kaasnes palgapäeval kätteantud rahahunnikuga. Emale-isale sellest igatahes rääkida ei saanud. Mitmesuguseid reklaamibüroosid tekkis seentena; igaühest võis saada disainer. Selgus, et haridust pole tegelikult vaja – vaata või noid õnnetuid Vanu! Mis kasu oli neil nüüd õppejõukohast kunstiülikoolis! Palju nad palka saidki? Disainitundides võis neile armutult näkku naerda. Õpingud jäid pooleli mõnelgi.

Tolle aja mõistes suurte tasude tõttu, millele lisandus maksuameti jõuetus, juurdus arusaam disainerist kui potentsiaalsest miljonärist, glamuursest trendiloojast. (Ka see haav ei ole tänaseni paranenud. Miks muidu tungeldakse EKA ja Avatud Akadeemia disainiosakondade lävel, olles samal ajal täielikus teadmatuses nii sellest, missugust haridust nimetatud koolid pakuvad, kui ka sellest, mida disaineri elukutse endast üleüldse kujutab.) Oluline oli raha ja selle teenimisega ei olnud probleemi. Uue aja tõttu endised arusaamad enam ei kehtinud. Kliendid ei taibanud midagi. Oli vaid teada, et on vaja reklaami teha ning et välismaa kombe kohaselt tuleb selle eest kõva hinda maksta. Mida teha, see jäi enamasti "disaineri" otsustada. Kopiraideri amet oli esialgu üpris tundmatu. "Nagu päris" tulemuse saavutamiseks kõlbasid nii lääne ajakirjadest skännitud lahedad pildid kui ka internetist varastatud vigurfondid 15 16. Pisut raskem oli sisuliste ideedega. Kuid enamasti andis õo jagu pusimist soovitud tulemuse. Hiljem selgus, et kui vähegi kõlbulik mõte tekib, pole otstarbekas end edasiste otsingutega vaevata. Vaja on vaid kliendile sügavalt silma vaadates endale kindlaks jääda 17. Aja mõödudes said Esimestest Noortest firmaomanikud ja juhtivtöötajad, kes asusid kogemusi jagama nende alluvuses töötavatele Teistele Noortele.

Teised Noored jäid oma hilise sünniaasta tõttu kiiremast rongist selgelt maha, ent "disaineri" edukas elu paelub neid siiski piisavalt. Et töökohad on Esimestega suures osas täidetud, ei tule enam kaugeltki igaühele mõttesse kujundama hakata. Levinud arusaam ütleb, et disainer peab kasvõi õhtustel kursustel käinud olema – siis on töölesaamine kindlam. Täiendust "disainerite"väele annavad näiteks EKA Avatud Akadeemia, Tartu ja Kopli kunstikool, pedagoogikaülikooli arvutiklass.

Ekki sageli tüütud ja kogenematud, on Teised Noored Esimestele siiski eluliselt vajalikud. Nimelt on nad kursis ka uuemate ajakirjadega, millega tutvumiseks Esimestel viskiklubi ja raamatuesitluse kõrvalt enam lihtsalt aega ei jätku. Liati on nad oma jao unetuid õid juba kuhjaga ära istunud.

Kahjuks aga piirduvadki Teiste Noorte kultuuripagas ja taustteadmised tihti põhiliselt nendesamade ajakirjade ja paari videofilmiga. Kui lisada siia veel noorusest tingitud loomulik elukogenematus, saamegi tulemuseks "disaini", mis ei jää esmapilgul milleski alla lääne analoogidele, v. a. see, et viimnegi sisukübe on kadunud 18 19 20. Kes soovib tutvust teha taolise "disaini" elavate lätetega, võib heita pilgu näiteks <http://www.vectorlounge.com>.

Veebilehed ja väljaanded pakuvad endiselt laia valikut juba väljatöötatud lahendusi. Mõned Teised Noored kasutavad neid osavamalt, mõned kohmakamalt, kuid asi toimib. Nii mõnigi märkab, et miljonäriks saamine lükkub ilmselt kaugemasse tulevikku, aga natuke kraami saab ikka osta ja kutseka-omadega võrreldes ei ole ju amet kõige hullm.

Niisiis ei paku silmaga nähtavad struktuurid disainiurijale peale koopiakunsti midagi uut. Jääb üle pöörduda allikate juurde, sinna, kust lääne *mainstream* oma ideid ammutab – subkultuuride manu. Kel asjaga mingitki kokkupuudet, teab vähemalt David Carsonit ja tema tõusu California surfipoiste hulgast kaugete 1990-ndate tooniandjaks disainivallas.



15



16



17

Subkultuurid

Ääri-veeri kuulub midagi järgmistest tegijatest:

rulasõitjad, rulluisukurid, *street-racer*’id, trikiratturid, harleyd, kokaiinitajad, langevarjurid, surfajad, alpinistid, muulased...

Ent kus on pörandaalused, koopiamašinaga paljundatud ajalehed, kus müstilised aktsioonid salapäraselt seintele ilmuvate sümbolitega? Kus on uuem grafiti (praegu linnas näha olevad kirjad pärinevad aastate tagant), kus segase sisu ja hullumeelse kujundusega flaierid? Neid pole. Raske on tabada ka ühele subkultuurile justkui väitimatut protestivaimu, käredate meelt ja kompromissituud seisukohti.

Uurimisel selgub, et enamiku Eesti subkultuuridest võib samuti jutumärkidesse panna. Asja sees ja taga on sageli n.ö. “kergelt kreisid” tegelased, kes üheksast viieni viisakat ametit peavad (paljud, muide, “disaineritena”). Öhtu saabudes “heidavad nad maski” ning sukelduvad oma hoolikalt poleeritud subkultuuri-abivahendi turjal näiteks mootorite meeletusse maailma. Mõtlemapaneval kombel on “subkultuuridena” esindatud peamiselt lääne massimeedia poolt ammu laiatarbetegevuse seisusesse tõstetud alad. Võib muidugi olla, et tõeliselt *sub* käib nii sügaval pinna all, et võhikliiku vaatleja silm sinna lihtsalt ei ulatu. Sestap pole ka midagi teada seal leiduda võivate disainiilmingute kohta. Nähtavad “alternatiivkultuurid” ent midagi märkimisväärselt ei sünnita. Kust seda aegagi päevatöö kõrvalt näpistada?

Seega tuleb tõdeda, et Eestist originaalset, mõtestatud disaini leida ei õnnestu või on see väga raske. Oletame, et seda lihtsalt ei eksisteeri. Kuidas võiks ta sellisel juhul tekkida? Mis põhjustaks uue, teistsuguse, erutava disaini sünni? Miks seda sünni veel toimunud ei ole?

Võimalik algpõhjus uue loomingu tekkeks võiks olla näiteks lihtne protest olemasoleva vastu. Või kvalitatiivselt uute teadmiste levik – näiteks haridus.

Protestist

Seisukoht, et mäss *status quo* vastu võiks tekitada midagi enneolematut, ei vaja kaitsmist. (Rock, punk, *heavy metal*, environmentalism, *yuppie*-kultuur koos nende juurde kuuluvate disaininähtustega.) Sedakorda polegi vaja näiteid kaugelt otsida: Peeter ja Eve Linnapi algatusel toimus revolutsioon kunstielus; noored Eesti filmimehed leidsid tuge võtlusest “vanade nahkvestide” vastu.

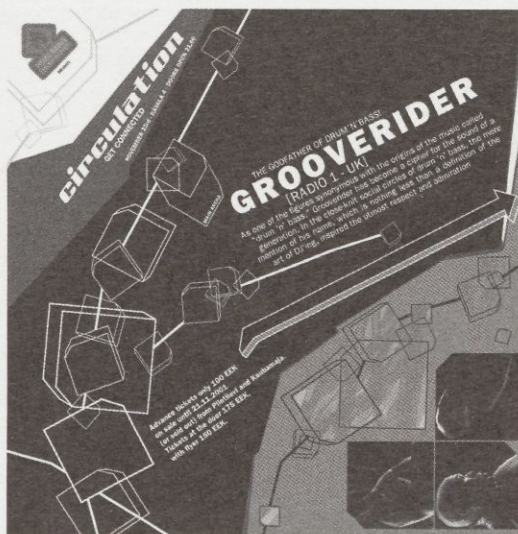
Disainis midagi sellist ei toimunud. Sest disainis endas ei toimunud midagi. Kelle vastu võidelda, kui Vanad taandusid lahinguta? Uus “disain” valgus praktiliselt tühjale kohale. Vastanduda ei olnud millelegi, kõik sobis. See vabadus, nagu öeldud, ei viinud paraku loomingulisuse ja ootamatute lahenduste, vaid arutu kopeerimiseni.

Rääkides taustast, millele uus ilming peaks asetuma, ei saa märkimata jätta asjaolu, et kogu disaini- ja trüki ajalugu ei ole Eestis kuigi pikk. Esimene eestikeelne raamat 16. sajandist ei tähenda ju seda, et maarahval asjaga mingit pistmist olnuks. Võrdluseks võib tuua disaini juhtriigi, Hollandi, kus nii maali- kui trüki kunstiga on laialt tegeldud juba 400 aastat.

Alles nüüd töötab tekkida “revolutsiooniline situatsioon” ka disainis. Sest niimoodi lihtsalt enam edasi ei saa, arvan ma.



18



19



20



Haridusest

Teadaolevalt pakub ametlikku disainialast haridust Eesti Kunstiakadeemia. Mis saaks olla ühele kateedrile veel paremaks tunnustuseks, kui õppida soovijate hulgas. Konkurss disainerialale on läbi aastate olnud EKA kõrgemaid (tänavu 10,8 soovijat ühele kohale). Õnnelikke sissesaanuid ootab ees neli aastat intensiivset õpet. Võimalik on kaitsta ka magistrikraad.

Uhke. Ent tasub vaid heita pilk disainitudengite töödele ja jahmatus on täielik. Ei kopeerita mitte eelmise aasta ajakirju, isegi mitte eelmise kümnendi omi. Eeskujuks on õppejõudude looming 1970-ndatest – 1980-ndatest. Lahendatavad ülesanded on samad, mida mäletavad tänaseks neljakümnesed ERKI vilistlased. Kui kunsti-, s. h. disainikoolide üldlevinud eesmärk on arendada tudengi loomingulisust, õpetada teda iseseisvalt mõtlema, siis EKA disainikateedris kulgetakse kardinaalselt vastupidises suunas. Kuulsad on “täpitamisülesanded”, kus tudeng püüab rapidograafia paberile tuhandeid täpikesi toksides etteantud fotot täpselt jäljendada. Tiibeti munki aitavad üksluseid mandalaharjutused mediteerimisel – kuidas aga peaks seesugune tegevus arendama disaineri loomingulisust, jääb selgusetuks. Või mida arvata värvipliatsijoonistustest, milliseid tehakse esimesest neljanda kursuseni – võimalikult elutruud, ent ometi elatud ja pisut kohmakad merikajakad ja hamstrid, korgimustriga, sisalikumustriga, puidufaktuuriga mobiiltelefonid. Kohalikus ajakirjanduseski üsna uhkelt presenteeritud eurode kujundamiskampaania disainitudengite poolt on järjekordne piinlik naljanumber – üheski esitatud kujunduses ei ole autorid astunud kõrvale kõvakstambitud klišeedemaanteelt. Ikka needsamad tuttavad spiraalid, ajalooliste isikute “graafilised” portreed. Kõik rahatähed üritavad välja näha “nagu päris”. Mitte ühtegi üllatavat ega sisulist lahendust.

Veider on ka disainikateedri suletus ja sealt kiirgav enesega rahulolu. Välisõppejõude peaaegu ei käi, tudengitel näikse puuduvat huvi millegi teistsuguse vastu. Kateedris pakutavast paistab piisavat. Kõnekas on ka fakt, et “disainerite” hulka, keda tänu nende töödele vähemalt asjaomastes ringkondades teatakse, pole viimase kümne aasta jooksul lisandunud peaaegu ühtki disainikateedri lõpetanut. Küll aga leiab neid reklaamibüroode tehniliste töötajate ja assistentide hulgast, näotu massi seast, mis ajab päevade viisi reklaamkaste õigesse mõõtu. Täpimisega omandatud püsivus läheb täie ette.

Tõele au andes.

Kui korraldasin Gerard Unger loengusarja Kunstiakadeemias, sain kõigekülgselt abi nii kooli juhtkonnalt kui ka disainikateedri. Toetus oli tõhus ning küllalt operatiivne. Leiti rahad EL vastava haridusprogrammi raames, aidati tehnika ja majutusega. Samas jääb ikkagi küsimus – miks pidi see üritus olema niisugune erijuhtum? Miks ei võiks Unger olla vaid üks paljudest siinesinenud lektoreist? Miks on kogu lootus pandud mõne üksiku, isiklike tutvusi ärakasutava entusiasti peale?

Seda artiklit kirjutades lugesin raamatut “Holland Design New Graphics” (Actar, 2001), mis antud välja Barcelonas toimunud Hollandi uue graafilise disaini näituse kataloogina. Arvukate piltide kõrval pakub väljaanne teemakohast lugemist Hollandi disaini tänastelt suurkujudelt. Et näitus toimus teises riigis, peetakse vajalikuks mõndagi disainiküsimust ja väljapandud tööd põhjalikult selgitada. Üks artikkel, mille autoriks maailma parima disainiajakirja Dot.Dot.Dot toimetaja Peter Bilak (Töötab stuudios Dumbar, mis sai kuulsaks Hollandi hädaabiteenistuste imidži totaalse uuendamise; nende poolt väljapakutud lahendusi kopeeris saamatult ka Eesti märgi tööruhmn), tooksin hea meelega lühendatud kujul ära lk. x-xi.

Nagu tollest artiklist nähtub, ei ole Eestis täidetud mitte ükski Peter Bilaki poolt osutatud tingimustest, mis vajalikud hea disaini tekkeks.

Küllap võib kõigele leida objektiivseid seletusi, aga samamoodi edasi minna tõesti ei tohi. Piinlik on Eesti “disaini” pärast. Kusagilt peab alustama. Kui valitsuse disainitoetused on utopia, kui klientide teadlikkusele loota on asjatu, siis midagi saab ometi ära teha – võimalik on parandada infovahetust, viia mõistlikele alustele disainiharidus. Seejuures oleks hädavajalik tuua Eestisse õppejõude arenenud disainimaadest ja võimalikult rohkem tudengeid peaks püüdma astuda piiritagustesse disainikoolidesse.

Ning eelkõige peaksid “disainerid” endale aru andma, MIDA on mõtet kopeerida, kui ilma selleta kuidagi ei mõista. Lõppresultaadi, valmislahenduse taasesitamisest pole mingit kasu. Kopeerigem protsessi – teed selliste lahendusteni. Siis saavad ka tulemused pisut omanäolisemad ja on lähemal disainile ilma jutumärkideta.

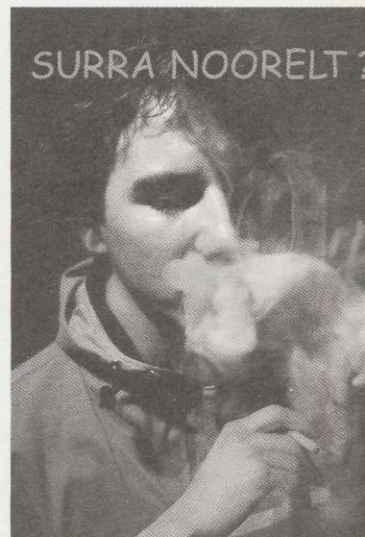
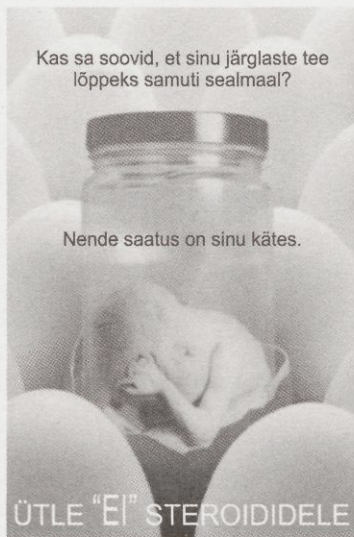
Kristjan Mändmaa
“disainer”



iga
järgnev
 päev



samm
 lähemale
ülehomsele



Kaasaegne Hollandi graafiline disain: vaade seest/väljast

Väide, et Hollandis on graafilisel disaineril kerge elu, kõlab lihtsustatult. Hollandi disainis valitsevat “ametlikku anarhiat” tavatsetakse romantiseerida, mõistmata, et ka siin, nagu igal muul maal, leidub keskpäraseid disainereid ja konservatiivseid kliente. Hea idee eest tuleb võidelda. Siiski on graafilise disaineri üldolukord Hollandis teistsugune kui ükskõik kus mujal, kasvõi naaberriikides Saksamaal ja Belgias.

Disainer ja klient

Hollandi olmes on graafilise disaini kohalolu võimatu mitte märgata. Võtkem või rahatähed. Traditsiooniline konservatiivne klient Rahvuspank ei lasknud kupüüridele trükkida mitte rahvuskangelaste portreesid ning võimusümboleid, vaid päevalille, linnu, ja majaka. Ettepanek valida just see motiivistik pärines disainerilt! Põhjus, miks Hollandi rahatähtede kujundus erineb niivõrd teiste riikide omast, tuleneb muidugi tellija, Madalmaade Panga suhtumisest. Ehkki 1977. aasta seisuga loodud pangatähtede seeriad on praeguseks osaliselt asendatud, pole disaineri tähtsus siiaamaani kahanenud. Uute rahatähtede pildid on juba täiesti abstraktsed.

Raamatus “Graafiline disain ja idealism” kirjutavad Leonie ten Duis ja Annelies Haase raha kujundaja rollist: “Võttes lähtekohaks, et kliendil ja kujundajal on erinevad vastutusosalad, ei pidanud pank iial vajalikuks disainerit suunata või talle esteetika osas vetot kehtestada. Hollandi rahakujundus on selline tänu disaineri ekstensiivsele autonoomiale ja panga kui kliendi paindlikule suhtumisele.”

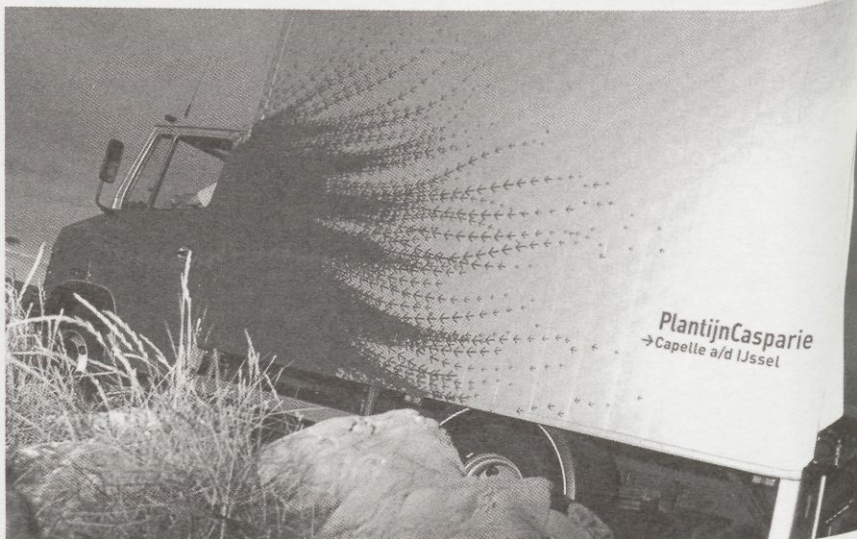
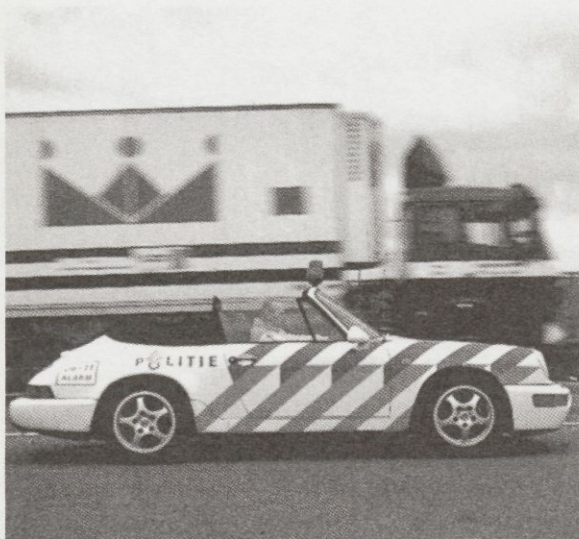
Teistest kunstivormidest enamgi peegeldab disain riigi ajaloolist, poliitilist ja sotsiaalset konteksti, mille teisenemisel muutub (kaob, paraneb või kahjustub) ka disaini tähtsus. Graafiline disain ei ela vaakumis. Selle staatus sõltub tellija, tarbija ja disaineri suhtesüsteemist. Hollandi graafiline disain on mitmete erinevate faktorite koostoime tulemus – riigi suhteliselt väiksed mõõtmed, pikk kunstitraditsioon, õitsev majandus – kõik see on loonud unikaalselt loomingulise atmosfääri.

Rahastamine

Hollandi graafilise disaini “edumeelsuse” tagab valitsuse suuremeelne rahastamissüsteem, mille abil julgustatakse just ebakonventsionaalset lähenemist. Tsentraalse rahastamissüsteemi juured on ajaloos. Hea lähtepositsiooni lõi merekaubandus ja soodne ärikeskkond, pealegi on kunstnikud nautinud suhteliselt kõrget sotsiaalset staatust juba Hollandi monarhia kuldaegadest peale. Nüüd on monarhia tellimused asendunud riiklikega.

Mõnedki suuremad ettevõtted palkavad “esteetikakonsultante”, kes vastutavad projektile sobiva disaineri leidmise eest. Kuninglik Hollandi Telecom (KPN), kus on lausa kunsti ja disaini osakond, on juba kaua aega olnud maailma üks hinnatum graafilise disaini klient.

Hollandi valitsus on samuti suur disainitellija. Iga ministeerium püüab luua endale erilise visuaalse väljundi, olles julgelt valmis riskima – olukord, mille pärast teiste riikide disainerid Hollandi kolleege nii väga kadestavad. Kuid selline edumeelsus



pole tekkinud tühja koha peale. Juba 20. sajandi algul toetasid ettevõtted rahvuskultuuri, sealhulgas disaini. Nende püüdlused olid enamasti idealistlikud ja tulenesid väikeriigi loomulikust kaitsereaktsioonist tugevate inglise, prantsuse ja saksa keelt kõnelevate naabermaade vastu. Disainerite abi paluti firmadele "kaasaegse väljanägemise" loomiseks. Suhteliselt lühikese ajaga õnnestus disainis luua tugev vundament, millele sai juba midagi ehitada.

Intelligentne disainipoliitika domineerib nii avalikus kui ka erasektoris. Noorte disainerite väikefirmad saavad Hollandis eksisteerida tänu kultuurifondidele. BKVB (Hollandi Visuaalkunste, Disaini ja Arhitektuuri Fond) on viimastel aastatel subsideerinud üle 5000 kunstniku ja disaineri, aidates uustulnukail jalad alla saada. Ehkki enamik stipendiume tuleb otse kultuuriministeeriumilt, teevad institutsioonid oma valiku sõltumatult, kaasates komisjone ja eksperte.

Ootje Oxenaar, Hollandi rahatähtede kujundaja, meenutab oma tööd PTT disainiosakonna juhina: "Eesmärk ei olnud mitte kasumit teenida vaid end vaimselt hästi tunda". Taoline idealism on tänapäeval muidugi pisut aegunud. Nii PTT kui ka KPN on nüüdseks privatiseeritud ning tugevasti kaldu turuolukorra ja ekspansiooni suunas. KPN on hakanud järgima turumehhanisme nagu mõni rahvusvaheline korporatsioon, jättes aga alles kunsti ja disaini osakonna, et tagada teatud standardid.

Graafilise disaineri positsioon

Graafilise disaineri positsioon muutub pidevalt. Täna disainerit iseloomustab eelkõige otsusekindlus. Hollandi graafilise disaini teise "ristiisa" Wim Crouweli neturaalse infoedastuse printsiipidest eemaldudes püüab ta pidevalt kuuldavaks teha oma häält, luues autonoomset (mittetellitud) disaini. Kunagisest probleemilahendusele orienteeritud tööstuskunstist on saanud iseseisev kunstivorm. Tavatu ei ole disaineri osalus ebaselge probleemiasetusega projekti täpsustamisel, sisulistest aruteludes, tekstiloomes. Nii ähmastub piir omaalgatuslike ja "tõeliste" tellitud tööde vahel üha.

"Madal" kultuur (muusika, televisioon, kompuutrid, reklaam ja Internet) avaldab täna tugevamat mõju kui eelmiste põlvkondade teoreetilised arutlused. Visuaalsete sõnumite üleküllus teeb tarbija teadlikuks kommunikatsiooni manipuleeritusest. Disainerid töötavad olukorras, kus iga väide on asetatud küsimärgi alla ja mitte midagi ei saa võtta siira enesestmõistetavusega. Tekib nostalgia maailma järele, kus valitseksid mingidki ühised väärtused. Iga uus kunstivorm osutub lühiajaliseks ning vastukaaluks tekib kohe vastupidine, et leida midagi uut. Robin Kinross täheldab skeptiliselt: "Hoolimata näilisest vabadusest on selline lähenemine väga piiratud. See ei ole mitte ainult reaktsiooniline (eelnevale vastanduv) ja mittekonstruktiivne (oma ajastu vajadustele mittevastav), vaid see ka taastoodab eitusi, mis on juba läbi töötatud nii Dada kui varase tüpograafia poolt. Kunstivormid, mis kandsid kunagi sotsiaalse kriitika sõnumit, on nüüd lääneliku disainikultuuri mugavates tingimustes kodustatud."

Ehkki kaasaegset Hollandi disaini pole võimalik viia stilistilise ühisenimetaja alla, võib täheldada tendentsi hoiduda üledisainimisest. See on reaktsioon viimaste kümnendite visuaalsele trikitamisele ja libedusele. Hinnas on taas lihtsus, tavapärane lahendus ja kujundus, kus disaineri käekiri on nähtamatu. "Mittedisainist" on saanud disainistrateegia. Konventsioone kombineeritakse ebakonventsionaalsel viisil. Kunsti sõnavara kasutades on tegemist postmodernse või iroonilise disainiga, kus doktriinivabalt ühendatakse ühendamatut. Teine selgelt silmahakkav joon on eneseküllasus – loodav disain on suunatud peamiselt spetsialistidele, kolleegidele või disainikonkurssidele, ega tegele otseselt aktuaalsetele küsimustega. Mis omakorda on põhjustanud muutusi nõudva uue puhastusiikumise (Felix Jansseni ja Max Schenkeni Kaine Mõtlemise Ühingu Manifest).

Ühesõnaga:

- kindlad traditsioonid ja respekt graafilise disaini vastu,
- avatud ja edumeelne haridus,
- uustulnukate rahastamine,
- lai ring subsideeritud projektidega kliente.

Ärge võtke artikli esimest lauset liiga tõsiselt, kerge elu pole liialdus. Olles ise õppinud, elanud ja töötanud juba aastaid Hollandis, jätkan ülaltoodud põhjustel edaspidigi siin.

Peter Bilak

Tänades Stuart Bailey

Lk x: Studio Dumbar loomingut.

Politseiauto 1993

Veoauto 1999

Sellest, kuidas Eestis on ajast aega välist vormi kopeeritud ilma sisust aru saamata

Näide 1.

Eesti kirikutes leidub palju keskaegseid raidkive, millel on saksakeelsed gooti tähtedega tekstid. Kui eestlasest sõlemeister hakkas valmivat ehet kaunistama, graveeris ta sõle külgedele samasuguseid kriipsusid, mis meenutasid gooti tähti ja jätsid kaugelt vaadates teksti mulje, ent see oli dekoratiivne, sest kiri on loetamatu ja ka meister ei saanud sellest aru. (Kaalu Kirme on sellele fenomenile tähelepanu juhtinud.) Nii redutseeriti kirjatähed kaunistuseks, ornamendiks, mille ainus sisuline tähendus oli kas (rahvusliku) alaväärsuskompleksi varjamine või soov jätta endast haritumat muljet kui teati end tegelikkuses olevat.

Näide 2.

Kui Napoleon Bonaparte tuli 19. sajandi alguses Venemaad vallutama, võeti tsaariarmeesse nekrutiteks ka eesti mehi. Pärast seda tekkis Eesti rahvaluulesse tegelane nimega Punapart.

Näide 3.

Ameeriklaste suureтирааžiline ajakiri Vanity Fair kirjutab kuulsuste, sh. Hollywoodi diivade eraelust. Ajakiri Kroonika teeb koduperenaisest ja professionaalsest pidutsejast Anu Saagimist filmidiiva, kuigi Saagimi ainsaks saavutuseks on olnud ühteitmine mõne rahvusvahelise seiklejaga ning soome tippdžaineri Risto Matti Ratiaga.

Näide 4.

Christian Boltanski kasutab oma installatsioonides dokumentaalfotosid. Niipea, kui see informatsioon Eestis levis, ilmusid meie graafikasse ja tekstiili dokumentaalfotod dekoratiivsel kujul, ilma tähenduseta. Kohati ei osanud kunstnik ise ka öelda, miks ta just üht või teist vana fotot kasutab – talle tundus foto lihtsalt huvitav ja talle meeldis pildi kompa.

Näide 5.

Tallinna McDonaldsis ripuvad seinal Concordia Klari ja Olev Soansi graafilised lehed, mida nõukogude ajal eksponeeriti Kunstihoones prestiižikatel ülevaatenäitustel. Kui viia välismaa kunstiteadlased meie McDonaldsisse ekskursioonile, siis nad ahhetavad ega usu oma silmi. Tallinna McDonalds on ainus omataoline maailmas, kus ripub seinal originaalkunst. Isegi Kostabi solvub, kui temalt küsida, millises McDonaldsis New Yorgis tema töid leida võib.

Dekoratiivne lähenemine on Eestis seltskondlikult ohutu ega tekita pingeid. See võimaldab kohalikul tasandil mugava äraelamise, pealegi peetakse sind meeldivaks inimeseks, kes “käib ajaga kaasas” ja “on maailmas toimuvaga kursis”. Aga probleem tekib niipea, kui meilt küsitakse algupära järele, mis pakuks ka rahvusvahelist huvi.

Heie Treier

Mis siis ikkagi valesti on?

Toimetusse laekus GRAAFILISE DISAINI ERI NR. 5 esimese artikli asjus (vt. “Sitt ehk põnevat Eesti graafilises disainis”) mitmeid õigustatud nurinaid. Palutakse lahmivat kriitikat asjalike selgitustega tasakaalustada. Mis on see, mis autorile Eesti graafilises disainis sedavõrd vastuvõetamatu on? Mida ta selle kopeerimise-jutuga ikkagi silmas peab? Kas siis tõesti ühtegi positiivset ilmingut ei leidu?

Olen aru saanud, et graafilisest disainist on me koduses ruumis väga raske asjalikult kõnelda. Kuidas rääkida millestki, mille puudub teoreetiline baas; mille põhilisteks oskussõnadeks Eestis on “lahe”, “cool”, “moodne”, “ilus” (negatiivselt siis vastavalt “jama”, “kole” jne). Könnid ringi, vaatad, mis teoksil, ja ei tea, kas nutta või naerda. Inimesed kulutavad aega ja raha mõttetuse peale ja on seejuures omadega üpriski rahul.

Mõtlesin tükk aega, missuguse teise valdkonnaga võiks toimuvat võrrelda, et oma seisukohti arusaadavamaks teha. Heaks etaloniks võiks olla näiteks arhitektuur. Sealgi on kopeerimisega probleeme; pimestavad tipud asuvad maa ja mere taga ning siintoimuv on vaid järellainetus. Samas tegutsetakse mõtestatult – püütakse maailmatrende orgaaniliselt kohaliku oluga siduda. Tegeldakse küllalt sisuliste aruteludega inimese ja elukeskkonna vahelistest seostest. Tulemuseks on ehitised, mis ei pruugi küll igaühele meeldida, aga mille taga aimdub idee ja põhjendus.

Kõrval aga kerkivad nimetute arhitektide kavandatud ostukeskused ja kohruplekk-katustega kataloogimajad. Kasutust leiavad babüloni-pärased sammaskäigud, romantilised tornid, erikujulised iluaknad, klombitud kivi. Küsimusele “Miks nii?” taolise arhitektuuri puhul vastust ei saa. Minu meeles on Eesti graafiline disain just sellel tasemel.

Võib-olla veel kokkuvõtlikult mõnest põhilisest probleemist:

1. Puudub protsess. “Disainer” teab tehniliselt lühimat teed resultaadini – missugust programmi ja kuidas kasutada, missugust klišeed millalgi rakendada (näiteks naistoodet illustreerime lastega, meeste-oma naistega). Mõtlushiiteemadel – mis see on, mida ma kujundan; mis on tema eesmärk ja kes on tema kasutaja; on tal mingeid senitundmatuid tahke, kas seda ka kuidagi paremini saaks teha kui siiani – enamasti ei toimu. Mu isa kiidab arhitektiametit. See andvat parima hariduse – iga kord kui joonistad lauta, tuleb kehastuda karjakuks, kui pank, siis pankuriks. Sama võiks ju kehtida ka disaineritöö kohta. Just protsessis, õppimises, uue ja senitundmatu avastamises peaks olema selle töö suurim väärtus. Mitte et: “Saatke mulle tekst meiliga ja ma viskan homseks midagi paberile”.

3. Puudub sügavam mõte. Lepitakse kas esimese pähetulnud ideega, lihtsaima assotsiatsiooniga (Savisaar-poliitika-mängmale-võit-“Meiega võidad!”) või lihtsalt kopeeritakse mõnd “lahedana” tunduvat esteetikat (kohvik “Moskva” disain). Ülim, milleni jõutakse, on kahemõttelisus ja kalambuur. Minu isiklikud lemmikud selles vallas on aastatetagune kampaania makaronitoodetele: “Pastamõtted peas” (küllalt õvastavad spagetisoengud) ja tänagi Balti jaama seinal rippuv “Sõida rongiga – raudselt parim tee!” (kahemõtteline kalambuur kuubis – raudne tee x tee, mis parim x nõmedas veneaegses klaasihoidjas teeklaasi pilt). Kõik jääb aga pinnapealseks, “ahaa”-efektiks. Vaatad korra ja unustad sealsamas. Hea disain ent talletub mällu, erutab, muudab mõtlemist. Vähemalt sunnib endaga tegelema.

4. Puudub huvi enesetäienduse vastu. Koolid, muide, ei ole nii kallid. Amsterdami Rietveldi Akadeemias – mida, ma ei väsi kordamast, peetakse Euroopa eliitkooliks; selle diplom võrdub pääsuga ükskõik missugusse teise tuntud disainiakadeemiasse kogu maailmas – on õppemaks odavam kui EKA Avatud Akadeemias. Info koolide ja sündmuste kohta, disainifilosoofilised tekstid on ka netis ja ajakirjades olemas, aga keegi ei loe ilmselt. Arusaam disainist on ülimalt piiratud ja lähtub vähestest silmapuutunud piltidest. Kummastav on jälgida tegevkunstnikest kujundajaid. Oma videotes-*performance*’ides proovivad nad uskumatuid asju, kombivad tõeliselt tajupiire. Niipea aga, kui neil tuleb midagi kujundada, pakuvad nad välja lausa üleeliseid klišeesisid. Ei esitata mitte isiklikku vaatenurka, vaid mingit õpitud arusaama sellest, missugune disain peaks olema. Õpitud on see aga mitte algallikatest, vaid nendesamade kohalike “disainijate” pealt, kes ise samal moel kopeerivad.

5. Puudub rahulik, vaba olek. Õhus on tohutu pinge imagosäilitamise ümber, ihalus mingite rikkuste järele, materiaalse ületähtsustamine. Võõramaa disainerite puhul hämmastab Eestimaa meest nende keskpärane elujärg. Selgub, et disainitöö ei peagi jõukaks tegema!? Et see on töö, nagu iga teinegi – ainult et palju põnevam. Rahunegem. Pöörakem suuremat tähelepanu sisulistele küsimustele. Lõpetuseks arhitektuuri juurde tagasi tulles võiks võrrelda reklaami-disainibüroosid Tallinnas (vasakpoolsed pildid) ja Zürichis (parempoolne pilt). Mõlemad omal maal tuntud tegijad. Kuhu kulub aur?

Kristjan Mändmaa



18. Varssavi Plakatibiennaal



8.6.–22.9.2002

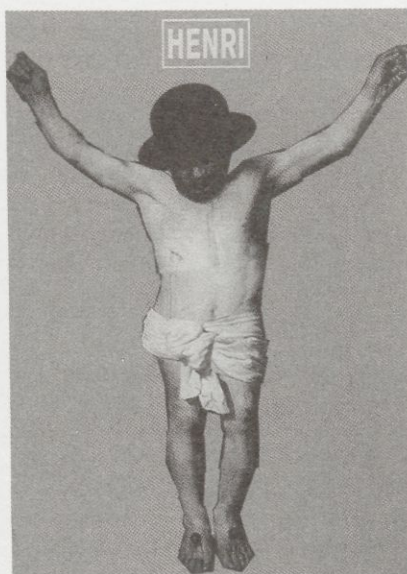
Traditsioonilise biennaali põhinäitust eksponeeriti erakordselt kaua: 4 kuud. Juunikuus toimunud avamine oli ühitatud kuue satelliitnäitusega erinevates galeriides ja graafilise disaini päevaga Varssavi Kaunite Kunstide Akadeemias.

Laureaatide valiku tegi žürii, mida juhtis David Tartakover israelist. Ideoloogiaplakatite kolm paremat olid Alex Jordan (FRA), He Jianping (CHI) ja Juri Surkov Venemaalt; kultuuriplakati kategoorias tõsteti esile Alain Le Quernec Prantsusmaalt, Shigeo Fukuda Jaapanist ja Domenic Geissbühler Sveitsist. Makoto Saito (Jaapan), Uwe Loesh (Saksamaa) ja Liu Yang (Hiina) said preemiad reklaampakatite eest. Esmakordselt anti välja preemiad üliõpilastele parima debüüdi eest. Kuldse debüüdi auhinna sai poolatar Dominika Rozanska.

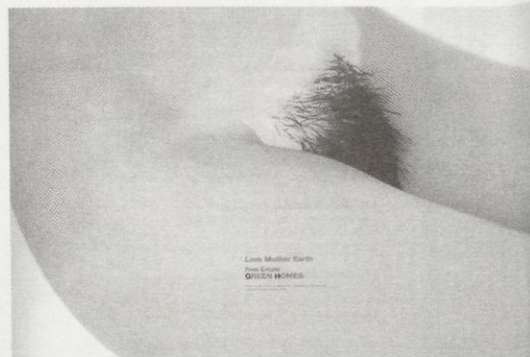
Kokku oli väljas 42 maa disainerite töid, kõige arvukamalt jaapanlaste, poolakate, prantslaste ja ameeriklaste omi. Eestlaste töödest valis kvalifikatsioonikomisjon välja ühe plakati Marko Kekiševiit ja ühe Ivar Sakilt.



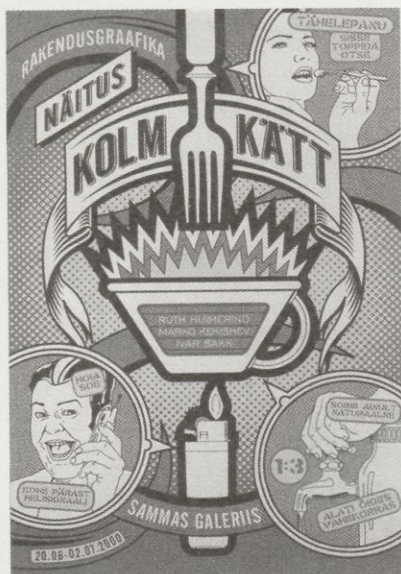
Alex Jordan. Ühiselutunnetus on omane inimesele. Siiditrükk, 2000. Kuldmedal ideologiaplakatite kategoorias.



Alain Le Quernec. Henri. Hommage to Toulouse-Lautrec. Ofset, 2001. Kuldmedal kultuuriplakatite kategoorias.



Makoto Saito. Reklaampakat kinnisvarafirmale "Green Homes". Ofset, 2001. Kuldmedal reklaampakatite kategoorias.



Kekišev. Kolm kätt. Siiditrükk, 2000.



Ivar Sakk. Vox Romantium. Ofset, 1999.



Dominika Rozanska. Icon 2000. Siiditrükk, 2000. Kuldne debüüt.

20. Brno Graafilise Disaini Biennaal



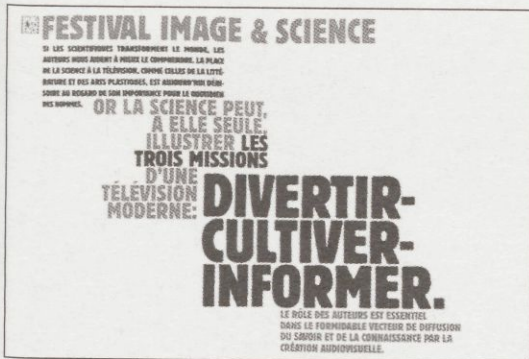
18.6.–20.10.2002

Euroopa vanim regulaarne graafilise disaini suurnäitus tähistas seekord oma kahekümnendat juubelit. Ekspositsioon oli väljas kahes Moraavia Galerii näitusehoones, lisaks veel mõned satelliitnäitused linna peal. Avamisega oli ühitatud Icoagrada korraldatud sümposium "Identity. Integrity".

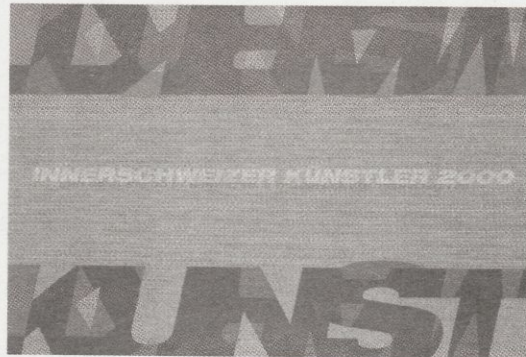
Kuigi tegemist on graafilise disaini biennaaliga, pääsevad avarates näitusesaalides eelkõige mõjule siiski suureformaadilised plakatid. Selle tõttu jäi mulje, et paljud disainerid olid eelistanud oma tööde valikul plakateid ja ekspositsioon oli seetõttu veidi ühekülgne.

Üheteistkümmeliikmeline žürii jagas auhindu kaheks kategoorias: plakat ja tunnus- ning reklaamgraafika. Plakate kategoorias said medali Melchior Imboden ja Niklaus Troxler Sveitsist ning Seiju Toda Jaapanist. Tunnusgraafika medalid pälvisid Nick Kapica Saksamaalt, Annette Lenz Prantsusmaalt ja Norito Shinmura Jaapanist. Biennaali *Grand Prix* läks Catherine Zaskile Prantsusmaalt, Icoagrada Excellence Award Tadanori Yokoole Jaapanist ning Beda (Euroopa Disainiliidu) auhind Alain Le Quernecele Prantsusmaalt.

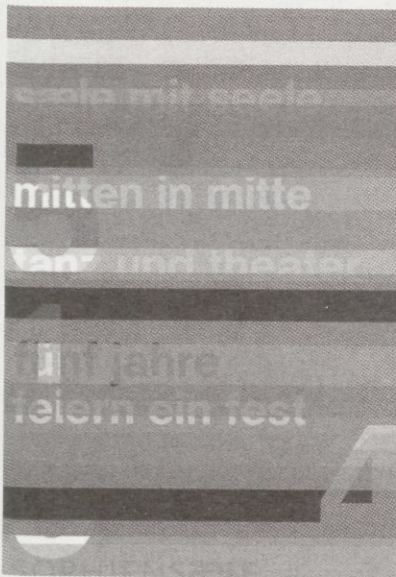
Kokku oli välja pandud 42 maa disaineri töid, Eestist kaks plakatit Ivar Sakilit.



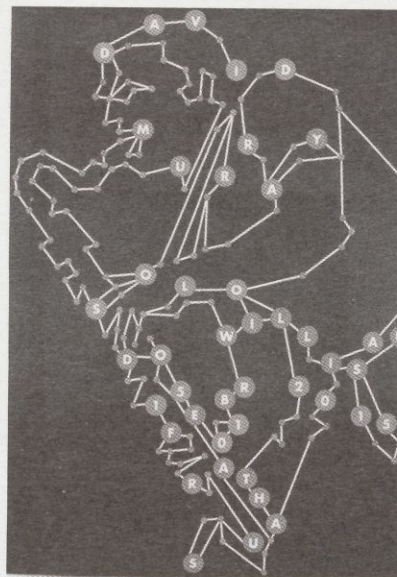
Catherine Zask. La scam. Lehekülg reklaabrošüürist, 2001. *Grand Prix*.



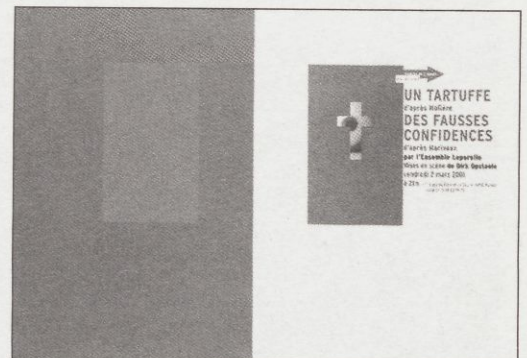
Melchior Imboden. Kunstmarkt. Siiditrükk, 2000. Kultuuriplakati preemia.



Nick Kapica. Fünf Jahre Sophiensaele. Plakat, 2001. Tunnusgraafika preemia.



Niklaus Troxler. David Murray. Muusikaplakat. Plakati preemia.



Anette Lenz. Théâtre de Rungis. Tunnusgraafika preemia.

ESTONIAN GRAPHIC DESIGN SPECIAL No. 5

"Shit or What's Interesting in Estonian Graphic Design": "So, What's Actually Wrong?"

Kristjan Mändmaa seeks to trigger a discussion about the deplorable state of current Estonian graphic design. Articles give a short overview of the developments in the field over the past few decades and outline some of the issues that immediately catch one's eye.

"Regarding to How the Estonians Have for Ages Been Copying the Form Without Understanding the Content"

Art historian Hele Treier shares her observations about the Estonians' love of learning, reproducing, and invading the outside appearances of things. The habit can be traced back for centuries – to the origins of traditional folk art.

Design Exhibitions in Warsaw and Brno

Designer Ivar Sakk gives a short overview of two major design events in Central Europe this summer.



your paper guides

1992. aastal alustas Eesti turul oma tegevust esimene paberi hulgimüüja Balti Paber.

Seoses emafirma liitumisega Modo metsatööstuskontserniga sai Balti Paberist

1996. aastal Modo Paper Eesti AS.

1999. aastal toimus taas muudatus omanikeringis, kui ühinesid Modo Paper ja Skandinaavia paberikontsern SCA.

Aasta hiljem tõi 2. oktoober 2000 kaasa muudatused ka Eesti paberiturul. Ühendati Eesti kaks suurimat paberi hulgimüüjat - Amerpap Eesti AS ja Modo Paper Eesti AS. See oli asjade loomulik käik pärast emafirmade Metsä-Serla ja Modo Paperi ühendamist, mille sama aasta augustikuus aktsepteeris Euroopa Liidu komisjon.

Alates 23. juulist 2001 kannab firma nimetust MAP Eesti AS. MAP Eesti kuulub M-real korporatsiooni, mille moodustavad endine Metsä-Serla, Modo Paper ja ühendus Zanders. Omades 40% turuosa on MAP Eesti juhtiv paberi hulgimüüja Eestis.

Meie kontaktandmed: MAP Eesti AS, Viadukti 42, Tel. 655 6130, faks. 655 6133, www.map.ee

MAP tähendab inglise keeles kaarti - maakaarti, juhendit. Kaarte tavaliselt usaldatakse, nad on tehtud ülima täpsusega. Kaardil võib olla terve maakera, kuid seal võib olla ka väike kõrvaline maakoht üksikute puude ja küngastega. Kaardil on palju informatsiooni - tehnilist ja teaduslikku -, mida on kerge lugeda.

Pierre Bourdieu' prillid minu ninal II

(Algus kunst.ee-s 2/2002)

Johannes Saar

Kõige laiemas laastus, kirvega lüües, võime Bourdieu' järgi kultuurivälja mängijad jagada kaheks, **autonoomsed ja heteronoomsed**.

Eelkirjeldatud usu universumis opereerivad nn. **autonoomsed mängijad**, kes on kogu oma suhteliselt homogeense kultuurilise kapitali kogunud valdavalt ühelt väljalt ning kelle jäägitu ja jätkuv pühendumine sellele toodab aja jooksul mängijatele endile juurde spetsiifilist sümboolset kapitali. Nende mängijate ringiliikumine teistel väljadel on vähene, nende strateegiaks on suhteline stabiilsus ja staatilisus ning manöövrite suhteline ettearvatavus. Need mängijad ei vaja autoriteedi kehtestamiseks oma reviiis mingeid väliseid õnnistusi või volitusi ei masikultuurilt ega ammugi mitte võimuväljalt. Nad on peremehed omas majas ning nende sümboolne kapital koguneb tunnustuses ja osalemisvõimalustes, mida nad üksteisele omavahel jagavad. See asi käib omade vahel ringiratast. Kultuuriaadlikuks võivad sind lüüa ainult teised aadlikud. Börsianalüütiku arvamus siin ei maksa, ehkki tema positsioon võimuväljal (struktuurne sugulus) võiks ju talle mingi sõnaõiguse anda. Vastupidi, kuna kultuurivälja ellujäämisloogika nõuab kaotajate soosimist, on tõenäoline, et meie börsianalüütik on esimene, kes elevandiluaturnis jalaga saab. (Viide: seda nõuab etikett ja kantseliit. Bourdieu' hilisemad analüüsid näitavad aga, et see on kõigest asja ametlik pool, "väike võidukas sõda", millega maskeeritakse suuremat struktuurset kollaboratsioonismi.) Nii nagu võimuväljal tähele dasime majandusliku kapitali koondumistendentsi järjest kitsama ringkonna kätte, võime ka kõnealusel kultuurisegmendis märgata autonoomse pooluse teatavat hermeetilist enesesse sulgumise püüdu, mida majandusvälja võimurid, ketserid, autsai derid ja pildirüüstajad muidugi perioodiliselt laiali lammutada püüavad.

Autonoomsetest mängijatest koosnev **akadeemia** seisab pidevalt valiku ees, kas variseda vananedes kokku oma pehkiva suursugususe raskuse all või hukkuda sis-



Pierre Bourdieu.

semurdnud ketserite rünnakutes. Erinevalt ajalikest inimestest ja Rooma impeeriumist on akadeemia sotsiaalne struktuur, millel on õnnestunud välja töötada kompromissidel põhinev selektiivne suhtlusviis ühiskonnaga, mis tagab ellujäämiseks piisava verevahetuse, kuid siiski ei lämmata aadlike sinivert pöobli pulbitsevate punalibledega. Selle mängu nimi on "**rohkem kaotanu otsingud**". Tihti ei piisa ju sellest, kui väljaõppinud maalikunstnik deklareerib oma tahtevabadust ja õigust teha kunsti kunsti pärast. Selliseid on nähtud, selliseid on turg täis ning aastasadu on selliste loosungite all päris hästi ka oma kupa müüdud. See ongi kultuurivälja pidevalt painav probleem, tema taktikad otestatakse võimuväljal pidevalt üles ja inkorporeeritakse võimumechanismidesse lootuses alla neelata kogu kultuuriväli. Me leiame "degradeeritud" kõrgkultuuri taie seid keerlemas reklaamimaailmas, kilekotidel, turismitööstuses ja kus iganes raha tehakse. Seepärast on kultuurivälja pidevalt sunnitud tootma uusi taktikaid. Nii hakatakse tasapisi valoriseerima neid kultuurimängijaid, kes on "rohkem kaotanud", mitte neid, kel on õnnestunud kunstiakadeemia läbida. Mängu tulevad hariduseta naivistid ja iseõppijad, Eestis näiteks Paul Kondas, Raul Meel, Raul Rajangu ja Rein Kelpman, kelle puhul rõhutatakse nende ilmajäetust sotsiaalsetest privileegidest,

mida annab eelkirjeldatud akadeemiline vääring. Meele kultuurilisse kapitali kuulub vältimatult ka nõukogudeaegse kannatava dissidendi märtrioreool, mis uue korra oludes on samuti rahaks konverteeritav.

Nii hakkab tasapisi võitma see, kes rohkem kaotanud, ning nagu näitab kõigi mainitud kolme kunstniku järjekindel pürgamine kõikvõimalike riigipreemiade, publiku- ja kriitikumenuga, pole tegemist juhusega, vaid kultuurivälja sotsiaalse mehhanismiga, mis pidevalt loob rohkem kaotanu otsinguil uusi alternatiivseid väärtussüsteeme. Ikka enda ellujäämise huvides. Pole kaugel aeg, mil preemiaid hakkab sadama Kiwale ja Taave Tuutmale, sest kultuuril on uusi kaotajaid vaja. Seda loogikat jätkates jõuame varsti väga palju kaotanut juurde – kehist või vaimust vaeste, vanurite ja laste juurde. Kui ka see karikas on tühjaks joodud, lähevad käiku **essentsialistlikud postulaadid**: mõni inimene on juba sünnipäraselt kunstnik, teistele aga pole seda antud. Viimase argumendiga kaitseb kultuuriväli end "*loser wins*"-loogika lõpuni viidud arenduste eest; mingil hetkel tuleks ju selle loogika kohaselt hakata veelgi rohkem kaotanutid hakata otsima sealt, kuhu senine otsingurutiin pole ulatunud – võimuvälja võitjate hulgast! See oleks aga liig mis liig! See oleks linnavõtmete ulatamine piirajatele. Seepärast vahelduvad "uute talentide otsingud" perioodiliselt "värvavate sulgemisega", et siis mõni aeg hiljem uutele troonikukatajatele viimaste endi üllatuseks õukonnas kohta pakkuda. Näeme, et kõnealusel struktuur taastoodab end sotsiaalsete mehhanismidega, mis esmapilgul ühte masinavarki ei paista sobivat.

Lihtsustades võime öelda, et autonoomsete mängijate vastasmängijateks on **heteronoomsed mängijad**, kes on kogunud oma ülimalt eklektilise ja mitmetahulise kultuurilise kapitali erinevatelt väljadel. Neid iseloomustab suurem sotsiaalne mobiilsus, paindlikum taktika ja manööverdamisvõime suhtlemises akadeemiaga ning liigutuste ja emotsioonide suurem amplituud ning personaalne väljapaistvus

meedias. Nende käitumine on juhitud nii kultuurilise kapitali vähesusest kui ka soovist seda juurde hankida.

Nii võib algaja ajakirjanik Johannes Saar sädeleda ajakirjanike ringis kunstiajalooliste teadmistega, andes aga ajaloolaste seltsis tagasihoidlikult mõista, et ajaloolastest teab ainult tema, kuidas see lehetegemine täpselt käib. Ka võib Johannes Saar kaunistada oma keskpäraseid jalgpallurivõimeid katketega oma kasinatest teadmistest filosoofias ning pälvida murul ringi joostes kultuursete fännide hõiskeid tribüünidelt.

Bourdieu kasutab eklektilise kapitali kirjeldamiseks Claude Lévi-Straussi mõistet **brikollaaz** (*bricolage*), kes on sedastanud metslaste kalduvuse komponeerida oma maailmapilt käepärastest kujuteldavast ja materjalist nagu kodune meisterdaja, kes teeb luuavarrest ja katkisest ämbrist põrandalambi. Nii nagu õhtumaise tsivilisatsiooni äärel elava pärismaalase onn on ehitatud tsinkplekist, palmilehtedest, sõnnikust ja number kümme niidist, on ka heteronoomse mängija kapital komponeeritud tükkidest, mis pärit väljadel, kus ta iganes ekselnud. See annab talle mobiilsuse, mida heteronoomsel mängijal hädasti tarvis, arvestades ebakindlat positsiooni välja äärel ning tema vallutuslikke plaane. Konfliktist positsiooni ja ambitsioonide vahel sünnivad tihti marginaalset sotsiaalset päritolu "noored vihased mehed", kes positsioonide paranedes muutuvad tasapisi "vanadeks vihasteks meesteks".

Heteronoomsete mängijate suureks kasvulavaks on ka võimuväli, mille mängijad konverteerivad oma majandusliku väe ülejäägi kultuuriliseks, et platseeruda ka siin arvestatavale positsioonile. Reeglina maanduvad nad kultuurivälja äärel: meelelahutustööstuses, ajakirjanduses, moes, mainekujunduses, stiilipidudel ja kultuuripoliitikas. Eestis on õpetlikeks näideteks silmapaistva ehitusmehe ja brigadiri Tarmo Sumbergi ja arst Evelyn Int-Lamboti karjäär riiklike mainekujundajatena ning meediaärimees Rein Langi kultuuripoliitiline lend Tallinna abilinnapeaks hariduse- ja kultuuriküsimustes. Meil ei maksa end lasta segadusse ajada mainitud heteronoomsete mängijate kõrgest positsioonist riigiparaadis: nende

ametipostis avaldub vaid majanduse ja poliitika tugev integreeritus, millest oli juttu eespool. Suhtelisel autonoomsel kultuuriväljal võimaldab nende kõrge riiklik positsioon neile parimal juhul vaid marginaalse ääremängija tuhmi rolli, millele püütakse taktikaliste manöövritega juhtida akadeemilisemat rambivalgust.

Mainekujundajatega on liitunud ka väga huvitavalt eklektilise kultuurilise kapitaliga Linnar Priimägi, kelle tegevus germanisti, ajakirjaniku, teatraali, reklaamieksperti, sotsioloogi, kultuuriteoreetiku ja kunstiajaloolasena pole toonud talle ametlikku tunnustust ühegi mainitud ekspertiidigrupi poolt. Ometi on opereerimisvõime kõikidel mainitud väljadel avanud talle uksi ka poliitikaväljal, mille tulemuseks ongi ehk platseerumine kuskil nende piiril – riiginõunikuna kultuuriküsimustes. Heteronoomne mängija, kelle marginaalne positsioon kultuuriväljal tähendab üksiti ka lähedust võimuväljale, ongi sedapuhku sinna sisenenud. Kõikidel eelmistel juhtudel täheldame vastupidist – "ebakultuurse" kapitaliga mängijate sissetungi väljale, kus nende sõna ei maksnud enne mitte midagi. Kõigi vähegi autonoomsete mängijate tõrjuv reageering kõikidele nendele taktikalistele liikumistele (vt. Eesti ajalehti) oli aga igati ootuspärane: "Ei ole hea, kui iga uusriikas võib kahehobusetõllaga iga kell otse akadeemia ukse ette sõita!" Ja tõesti, milleks *dr. phil.* Endel Lippmaale eh. brig. Tarmo Sumbergi kujundatud maine?

Klassifikatsioonisõda

Vahetegemine autonoomsete ja heteronoomsete mängijate vahel on vajalik vaid üldise kontseptuaalse selguse saavutamiseks. Tegemist on teoreetiliste abstraktsioonidega, mille vahele saab venitada sotsiaalse tegelikkuse kogu oma rikkuses. Viimase lähem vaatlus aga räägib meile, et skemaatiline lihtsus on küll viimane, mille abil olukorda rammusamalt kirjeldada. Võrdlus malemänguga, mis meile varem teatud põhjustel väga hästi sobis, tuleb nüüd hüljata, sest igapäevaste kultuuripraktikate tasandil pole tegu mustade ja valgete konfrontatsiooniga, vaid, kui juba kujundlikuks jutuks läks, vastastikuse poriloomisega, mille käigus osa valgetest

malenditest mäardub tumedamaks, kuna teiste mängijate kuub hakkab järjest kirka-malt valendama. Need protsessid pole aga pöördumatud, pigem süsteemisisesed kõikumised, mille vältel mängijate positsioon väljal muutub ja vaheldub. Toimub positsioonide hõivamine, mahajätmine ja -mängimine ning vasturünnakute organiseerimine ja pareerimine. Väljamurdmiskatsed, kottiajamine ja vee pealetõmbamine on rutiin. Vastavalt sellele muutub ka mängijate kultuurilise kapitali hulk ja koostis. Paljusid sotsiaalpsühholoogia koolkondi ühendabki veendumus, et kõikide liberaalse ühiskonna mängijate eesmärgiks on näidata end võimalikult heas ning rivaale võimalikult halvas valguses.

Ka Teise maailmasõja järgne Prantsuse ühiskonnakriitiline mõte näeb nägemusi kõikehaaravast heitlusest. Sünnis hulgaliselt nietscheaanlikke teooriaid, milles kultuuri kirjeldamise võtmesõnadeks olid "sõda", "lahing" ja "võitlus". Bordieu' geneetiline sotsioloogia pole siin erand. Tema räägib **klassifikatsioonisõjast**, mis on haaranud kõik ühiskonna väljad. Kultuurisotsioloogina jätkub tal tähelepanu siiski vaid kultuuriväljale, kus ta kummati märkab Darwini loodusliku valiku printsiipi toimimas sama tõhusalt kui "barbaarses" looduses. Bordieu väidab, et kultuurivälja heitlustes on kaalul ei rohkem ega vähem kui **looja definitsioon**. Kes on kunstnik? Mis on kunst? Kuidas peab kunsti tegema? Kus on kunsti piirid? Kes selle üle otsustab? Käib igapäevane võitlus eesõiguse pärast anda vastus nendele küsimustele ehk täpsemalt: kehtestada oma definitsioonid normeerivate seaduslike aktidena kogu kultuuriväljal. Võimuväljalt leiame aga suurema tüliõuna: Milline domineerimispõhimõte on legitiimne? Mis annab inimestele õiguse teisi alla suruda? Kas Talebani võitlejate nägemus õiglusest või Georg Bushi oma? Allah või Lääne demokraatia?, kui mainida vaid kuumemaid konflikte kes küsimuses. Toimub võitlus seadusliku kultuurimudeli kehtestamise pärast. Meediaärimehest kultuuriametniku Rein Langi juristiharidus omandab selles valguses isegi teatava pädevuse oreoli. Seaduse knihve tunneb ju kõige paremini seadusemees.

Kummati väidab Bourdieu, et kunstnike ja kirjanike amet on kõige vähem professionaliseeritud, erinevalt näiteks igat sorti liinitöötajate omast. Ja seda igasuguste penklubide, noorte autorite koondiste ja kunstnike liitude liikmestaatuse kiuste. Kriteeriumid erialase kvalifikatsiooni määratlemiseks pärinevad üldjuhul akadeemialt, kes aga on nagunii kogu aeg ühe jalaga hauas ning kes kompetentsi säilimise huvides on alati valmis valikulisteks

SÜNDIS HULGALISELT NIETZSCHEANLIKKE TEORIAID, MILLES KULTUURI KIRJELDAMISE VÕTMESÕNADEKS OLID "SÕDA", "LAHING" JA "VÕITLUS".

MEIE IGAPÄEVANE KULTUURIST KÕNELEMISE KEEL TOETUB VAJADUSELE MARGINALISEERIDA OMA KONKURENTE JA TOETADA OMA LIITLASI.

kompromissideks ehk siis eelkirjeldatud rohkem kaotanu otsinguteks. See tähendab, et vastused esitatud küsimustele on pidevate ja pingsate läbirääkimiste teema. Need selguvad suures sõjas, milles tümitatakse armutult. Ainuüksi väljend "noorte talentide konkurs" ütleb meile, et tegu konkurentsiga, milles selguvad võitjad ja kaotajad, ellujääjad ja surijad. Vähe sellest, kogu meie igapäevane kultuurist kõnelemise keel koosneb lõpututest pisikestest diskriminatsiooniaktidest, kogu kultuurse kõneviisi arhitektuur toetub vajadusele marginaliseerida oma konkurente ja toetada oma liitlasi. Nii teatab noor kirjanik Kerttu Rakke ühes viimastest Kroonikatest, et ainus, millega teine noor kirjanik Kadri Kõusaar teda lüüa saab, on tselluliit. Võitluse vajadus ei vaja selgitamist, see on enesestmõistetav. Kõneväärseid on vaid relvad, millega seda läbi viia – ning siin võib abi olla nii isiklikust sarmist kui tselluliidist. **Liberaalse kultuurimudeli legitiimne vorm on võitlus.** Vaikival kaasteadmisesel võitluse paratamatusest on kirjutatud ka kõik läbilöögiõpikud ja eneseabi käsiraamatud. Vähesed märkavad õpikupealkirjas "Kuidas võita sõpru?" sisalduvat kahemõttelisust – kõik kasvatavad end võitjateks. Keegi ei julge olla argpiüks.

Siirdugem veidi vaoshoitumate klassifikatsioonide juurde. Bourdieu räägib antiintellektuaalsest hoiakust, mis iseloomustab kultuurivälja ääri. 1999. aasta Postimehes kirjutab kirjanik Toomas Raudam: "Viimase pooleteise nädala jooksul olen käinud kokku kolmel näitusel. Kunstiks neid nimetada ei sõanda," ja jätkab oma kihutuskõnet (Kadri Kangilaski, Raoul Kurvitza, Jüri Ojaveri jt. vastu): "Kunstist on saanud ühemõtteline nähtus, nupu- või ideemeeste turuplats." Alati on intellektuaali võimalik nimetada taibuks, siis nupumeheks ja lõpuks munapeaks. Tema paigutamise turuplatsile ei tähenda aga ülendavat võrdlust suurepealise Sokratese eluviisiga, vaid alandavat seost kasu taga ajava kaupmehega võimuväljalt. Raudami hoiakul on oma inimlik õigustus. Üheksakümne date lõpuks oli Visarite rühmitus, kuhu Raudam nõukogude ajal kuulus, tõrjutud mitmete mälestusnäitustega juba kunstiajalooliseks nähtuseks ehk siis jooksva kunstielu marginaalseks pooluseks, mida meenutati vaid minevikuvormis. Kahtlemata tekitab selline positsioonimuutus kriitilise suhtumise uude kunsti ning endine kunstiuuendaja asubki sõnades tõmbama rangeid jooni kunsti ja mitte kunsti vahele, et kasvõi kuidagi taastada oma kunagist positsiooni. Endine akadeemik haarab nüüd heteronoomsete mängijate relvad, et vemmeldada neid, kes vallutasid tema reviiiri.

Selles võitluses leiab ta ootamatult palju kaaslasi võimuväljalt. Ka siin ei teata ja arvata uute akadeemikute esoteerilistest uitudest suurt midagi ning lüüakse kampa vanade traditsiooniliste väärtuste eestkõnelejatega, kes kunagi ei unusta mainimast manuaalsete oskuste vajalikkust kunstiväärtuste loomisel. Hea käsitöö on aga tajukategooria, millel on minekut kogu massikultuuris, ning juba õnnestub eksakadeemikul haakida oma sõjavankri ette ladusa lausega noored aja- ja muidu menukirjanikud (heteronoom Kaur Kender), kelle jutu plakatlik selgus, lühidus ja löövus tagavad neile suure mõistva auditoriumi. Sõjaolukord läheb aga veelgi segasemaks tõsisasjast, et ka akadeemia ise pole homogeenne grupeering, vaid sisaldab alati "neljandat kolonni", kes paneb selle autoriteedi kahtluse alla süütute teoreetiliste küsimustega. 1994. aastal korraldas Ants Juske ajalooinstituudi galeriis kontseptuaalse näituse "Kunsti piirid", millel ta esitas kõige erinevama illustratiivse materjali toel hulga metoodilisi ja retoorilisi küsimusi: Kas maali reproduktsioon entsüklopeedias on kunst? Aga vahakuju madame Tussaud' muuseumis? Kumb on kunstilisem, kas kunstfoto või fotorealistlik maal? Anatoomia õppevahend tervishoiumuuseumis? Sillutisekivi galeriis postamendi peal? Juske teoreetiline moraal oli, et **kunsti piir on kokkuleppeline ja kokkulepped muutuvad.**

See tähelepanek on vesi heteronoomsete mängijate veskile, kes muust ei unis tagi kui elitaarkultuuri autonoomia defineerimisest ja endale sobivate, "demokraatlikumate" piiride tõmbamisest. Juske teoreetiline probleempüstitus ja järeldused langevad kokku võimuväljalt ja massikultuurist tulijate ambitsioonidega ning sünnivad suured taktikalised alliansid, mis annavad **homoloogilisi efekte.** Kunstiteoretikud, heteronoomid, võimumängijad, demokraatia ja massikultuuri eestkõnelejad satuvad korraga ja kogemata ühte suurde meeskonda, millele pole akadeemiast mingisugust vastast. Sünninud sotsiaalne energia pühib eest kõik esoteerilised ja eksklusiivsed tõkked ning akadeemia kisutakse tükkideks. Meenutagem, et 1990. aastate Eesti avalik arvamus ei jätnud kaasaegse kunsti reputatsioonist kivi kivi peale. Jaan Toomiku "sitakunsti" mõnitamine sai normiks. Sel

kümneandil sündinud ilkuv kõnepruuk on tuttav tänastelegi mängijatele. Bourdieu' sõnul valmistavad heteronoomsed agendid võimu väljal pomme, millega purustada autonoomsete mängijate vastupanu kultuuriväljal ja vähendada kogu elitaarse kultuuritööstuse iseseisvust. **Sel kümneandil läks see korda, ehkki Bourdieu väidab, et homoloogiliste efektide tagajärjed on ajutised ning nende löögijõud võib kalduda ka võimuväljale.** Eesti poliitilise elu hiljutine vasakpoolistumine, "teise Eesti" ja sotsiaalse probleemi tõus ning pensionärist tädi Maali kasvav autoriteet osutavad, et **pendel liigub tagasi võimuväljale – peagi hakatakse tiibu kärpima meie vanal tuttavalt borsianalüütikul, kõikidel teistel siinsetel autonoomsetel mängijatel ja kogu majanduslikul oligarhial.**

Võimuväljal akadeemiale valmistatud pommidest on enim käibel süüdistused, et akadeemia "ei müü" ja "ei roki". Need meelelahutus- ja reklaamitööstuse käsulauad allutavad kultuurivälja võimuvälja kasumiloogikale, mis juba üsna lühikeses perspektiivis tagavad akadeemia surma. Massikultuuri kontuurid kujundavad kvantitatiivsed suurused: käive, tирааж, läbimüük, kassa jms. Sellest saadakse aru: kaks krooni on parem kui üks. Kvantitatiivsete argumentide sujuv kasvatamine kvalitatiivseteks hinnanguteks on aga levinud taktika akadeemiavastastes rünnakutes: "Enamus inimesi nii ei tee; normaalsed inimesed nii ei tee; terve mõistusega inimesed nii ei tee". Selle kolme lausega on akadeemia vaikimisi paigutatud hullumajja, tema väimne tervis kahtluse all ning tema kultuurilise kapitali väärtust tublisti insinueeritud. "Terve mõistuse hääl", mida sagedasti kuuleb heteronoomsete mängijate ja proletaarset päritolu intellektuaalide suust, osutub nende väidete valguses populistlikuks ja distsiplinaarseks ähvarduseks esoteerilisele akadeemiale, kes ei taha asuda "demokraatlike reformide" teele.

Teisalt on näha, et elitaarkultuur ei jää massikultuurile kunagi võlgu. Tibi-, himbo- ja bimbokirjanduse peksmine käib täiel rindel, nii et hool ja hoobil pole vahet. Laadakunstnike ja *wannabe*-kirjanike seinelanaelutamine ja ristilöömine on pidev rutiin. Tauno Kangro, Aapo Puki, Kerttu Rakke ja Kadri Kõusaare mõnitami-

ne liidab nii akadeemikuid kui ka neid algajaid, kes soovivad, et neid võetaks sündinud akadeemikutena. Elu on aga näidanud, et selline Trooja hobuse trikk ei lähe üldiselt läbi – kedagi ei lasta auto- noomsesse usuuniversumi ainult sellepärast, et ta räägib sama juttu, vaja on ikka kapital ette näidata.

On tähelepanuväärne, et klassifikatsioonisõjas loobitakse põhiliselt negatiivseid definitsioone ehk siis määratlusi, mis ei ole kunst (vt. Toomas Raudam ülal). Ühest vestlusest Ants Juskega on meelde jäänud meie mõlema suutmatust kaasaegset kunsti positiivselt defineerida. Ometi olime raudkindlad, et “vesivärvidega kaasaegset kunsti teha ei saa”. Nii et mingi teadmine meil kunstist ju oli, ehkki rangelt võttes oli ainus, millega me hakkama saime, akvarellistide marginaliseerimine, mis omakorda eeldatavasti parandas meie positsiooni võitlusväljal.

Klassifikatsioonisõja pidev verevaetus, kaartide segamine ja positsioonimutused sunnivad Bourdieu'd paigutama võimuvälja, massikultuuri ja elitaarkultuuri ühisesse sotsiaalsesse ruumi ning seda elitaarkultuuri kantseliidi kiuste. Viimane ei erine kvalitatiivselt massikultuurist, mõlemad on **sama loogika modaalsused**, mis, tõsi, maskeerivad end diametraalselt erinevate minapiltide ja kirjeldustega. Oma mõtte selgitamiseks laenab Bourdieu taas näiteid ja termineid võimuväljalt, täpsemalt jällegi börsilt. Siinsete eeskujude alusel eristab Bourdieu ka spekulatiivseid mängureid ja strateegilisi investoreid. Esimesi huvitab kiire kasum, olgu või väike: nad investeerivad oma vähese kapitali ja löikavad profiiti kohe, kui jõuavad kasvõi minimaalsesse kasumisse. Need mängurid varitsevad juhust ja konjunktuuri, arvestavad nõudmise ja pakkumise vahetõrget, hinnavaheid ja turu üldisemaid tendentse. Nende vaimu jõud läheb turupsühholoogia hetkevõbeluste ennetamisele, nende ideaaliks on joosta pidevalt pisikesi kiireid kasumikesi kasseerides kaks sammu objektiivsetest turuliikumistest ees. Nende kasumitootmistsükkel on suhteliselt lühike, ajakirjandus on siin näide *par excellence*.

Strateegilised investorid ei hooli turu nõudmistest ja niššidest. Kogu nende ettevõtmine on orienteeritud turunõudmise tekitamisele tulevikus. Nad toodavad lootuses, et kultuuriturg aktsepteerib aastate pärast nende eetilisi hoidumist olupoliitilisest toodangust ja tasub kuhjaga nende üksinduses ja mõistmatuses möödunud tööaastad; iseenesest võib kujuneda see tõsiseks sümboolseks kapitaliks, kui seda kord märgatakse. Nende eesmärgiks on luua turg oma näo järgi, mitte oma

KAS EHTEKUNST ON ELITAARSEM KUI TOOLI-DISAIN? KAS MINIMALISM ON NOOBLIM KUI ETNILISTEST IDEEDEST KANTUD RUUMIKUJUNDUS? KAS NAHAKUNST ON RIIGILE SUUREM PRIORITEET KUI NIPLISPITS?

nägu turu järgi sättida. Nead üritavad luua oma kauba ümber uut sotsiaalset infrastruktuuri. See on riskantne ettevõtmine, mida ähvardab nende toodangu devalveerumine materiaalseks objektiks (paberipatakaks, värvitud lõenditükiks), juhul kui strateegilisel investoril ei õnnestu oma toodangule turgu luua. Võetud risk on aga heal juhul samuti aktsepteeritav sümboolse kapitalina, mis lubab tegudega tõestada äriliste huvide puudumist. Nende mängijate kasumitootmistsükkel on tunduvalt pikem kui spekulatiivsete oma; see ongi aga nende ainuke, **taktikalise laadi erinevus**. Mõlema eesmärgiks on lõpuks ikkagi kasum. Kasumitootmistsükli pikkus on aga kultuurivälja mängija positsioonile väga hea indikaator. Autonoomsete mängijate kasum saabub suhteliselt hiljem tunnustusena elutöö eest koos Nobeli preemia, riigi preemia, aastapreemia, kultuurkapitali toetusstendiumi, projektitoetuse, toimetulekutendiumi või sponsorlepinguga. Kehvemal juhul piirdub see väikese aumärgi või teeneteristiga pensionipõlves.

Inimeste detailne diferentseerimine väidetava sotsiaalse väärtuse alusel määratud akadeemilise tunnustuse ja preemiaportsudega viitab liberaalse ühiskonna üldisemale strateegiale, milleks on **kollektiivide metoodiline hävitamine**. Ehkki kõige laiemas laastus toimib ühiskond võimu- ja kultuuriväljal ning viimane on jaotunud omakorda elitaar- ja massikultuuri vahel, on see vaid üldsõnaline sissejuhatus veelgi detailsematele ja lõpututele jaotustele väikesemas mastaabis. Massi- ja elitaarkultuuri jagunemine on omakorda vastasseisudest läbi lõigatud: bulvariteater, salongikunst, sotsiaalne kunst, kunst kunsti pärast. Intellektualism seisab vastamisi vaatamängulisemate kultuurivaldkondadega. Omavahel võtavad mõõtu ka kujukava kunsti žanrid. Kui nõukogude ajal valitses seda ala (tähtsuse järjekorras) maalikunsti, graafika ja skulptuuri triumviraat ning tarbekunst asus prioriteedirea lõpus, siis 1990. aastad paiskasid selle range hierarhia segi. Video ja *performance* tõrjusid senised favoriidid kõrvale ning tarbekunst leidis turu valituma maitsega klientuuri näol. Maaližanride, stiilide ja tarbekunstierialade omavaheline tähtsus ja

järjestus on olnud alati aasimise objekt. Kas ehtekunst on elitaarsem kui toolidisain? Kas minimalism on nooblim kui etnilistest ideedest kantud ruumikujundus? Kas nahakunst on riigile suurem prioriteet kui niplispits? Kas nende viljejad on kunstnikud või käsitöölised? Suured vastasseisud killunevad madalamatel tasanditel järjest uuemateks ja väiksemateks, kuni suurest selgest skeemist saab läbiva struktuurita pidevalt muutuv mosaiik.

Pihustumise tulemusena saab ühiskonnast inertne, iseendaga sõdiv mass, mis pole võimeline ühekski konsensusseks. Rahvusriikide hukki, klassiühiskonna kadu, ametiühingute allakäik ning kultuurimõistete murenemine on **metoodilise sümboolse vägivalda** tulemus. Liberaalse ühiskonna suurim kübaratrikk pole mitte ammendamatu võime toota hulgaliselt kaupu, vaid esmajoones võime toota ka vajadust nende järele. Põhiline vajadus, mida toodetakse riiklikul tasandil, on seesama akadeemia ja ketserluse vastasseis. Vastasseise toodetakse kultuuri toel. Elitaar- ja massikultuuri vastasseis ei sünni sada protsenti stiihiliselt, nende jõu- vahekord on majandus- ja kultuuripoliitika riiklikult reguleeritud. Eestis tasub mõelda rollile, mida mängib Kultuurkapital elitaarkultuuri püstitoidmisel. Samas on meie järjekindlalt liberaalne majanduspoliitika massikultuuri tõusu heaks hoo- vaks. Bourdieu arvab, et nende vahelise (ja paljude teiste) vastasseisu tootmine on üks ühiskonna võimustruumentidest ning iga loovisiku asetuse kaardistamine elitaar- ja massikultuuri teljel tähendab tegelikult olemasoleva kultuurimudeli leplikku omaksvõttu ja allaandmist praegusele sotsiaalsele rühmisviisile. Kogu sotsiaalse energia orkestreerimine sellesse vastasseisu tähendab üksiti ka kogu ühiskonnakriitilise vaimupotentsiaali neeldumist süsteemi endasse. On selge, et vana marksis Bourdieu ei või sellist asja silmaotsaski sallida, aga see on juba hoopis üks teine jutt.

[loeng]

Naise keha.

Performance'i-kunsti naispioneerid I

Udo Kultermann

1. Sissejuhatus

Mitte kunagi varem ei ole naiskunstnikud saavutanud kunstiajaloo nii kaalukat rolli kui nüüd. Revolutsiooniline murdepunkt on jõudnud ka *performance*'i alale – kunstivormi, kus väljendusvahendiks on kunstniku keha. Ehkki naiskunstnikud on andnud suure panuse kaasaegsesse maalikunsti ja skulptuuri, kirjandusse ja muusikasse, ei ole enamikul juhtudest nende töid kas vääriliselt hinnatud või siis on need jäänud meeskunstnike loomingu varju. Naiste panus *performance*'i-kunsti ei ole neile andnud mitte ainult kunstilise võrdõiguslikkuse, vaid, mis veelgi tähtsam, avanud ka just naise identiteeti kajastavad uued ja seni tundmatud perspektiivid. Naiskunstnike tööd on meie aja kunsti tohutult rikastanud, ehkki neid hinnatakse ainult perifeerselt, tähtsamad kunstiväljaanded asetavad endiselt rõhu meeskunstnike töödele. Siiski on muutust näha naiste algatatud ajas lähemate, teatud ulatuseni ajaloolist reaalsust kajastavate dokumentatsioonide koostamises.

Carolee Schneemann kasutab ühes oma 1994. aasta õppetüki kirjelduses täpset väljendit "puuduvad pretsedendid": "Kogu naiste innovatiivse loovuse ajalugu on alandatud, hävitatud või maha maetud."¹

On aeg kaotada sugudevahelisest lõhest tingitud ebaproportsionaalsus kaasaegses kunstikriitikas ja võtta eesmärgiks ajakohane tõlgendus, mille fookuses naiskunstnikud.

Varaseim naiste kirjutatud 20. sajandi kunsti ajalugu ulatub tagasi 1960. aastatesse ja vaatab Käthe Kollwiti, Paula Modersohn-Beckeri, Barbara Hepworthi, Louise Nevelsoni, Germaine Richier', Georgia O'Keefe'i, Frida Kahlo ja Mereth Oppenheimeri töid, mis aegamisi hakkavad omandama väärilist kohta kunsti üldises arenguloos².

Kõige suurem muutus naiste tehtud kunsti hindamises ilmnes 1960-ndate alguses – ajal, mil toimusid muutused kogu kultuuris. Selle tulemusena on järkjärgult hakatud mõistma naiste panuse tähtsust, iseäranis *performance*'i-kunsti arengule³.



Jan Hamilton Finley. Hirmu Afrodite. 1987. Foto: Jan Hamilton Finley. Artikli kõik illustratsioonid pärinevad Udo Kultermanni kogust.

Jan Hamilton Finley. Aphrodite of the Terror. 1987. Photo courtesy: Jan Hamilton Finley. All illustrations of the article derive from Udo Kultermann's collection.

Naissoost *performance*'i-kunstnike esimesi manifestatsioone tuleks vaadelda

osana sama perioodi üldisest kunstirevolutsioonist, mis ilmnes Jasper Johnsi,

Robert Rauschenbergi, Joseph Beuysi, Yves Kleini ja Piero Manzoni töödes. Näiteks kasutas Yves Klein alasti naisekeha oma revolutsioonilistes 1960. aasta *performance*'ites, kuid nendes töödes olid naised siiski pelgalt objektid, mitte osalevad partnerid (ill. lk. 56). Naismodellid kaeti sinise värviga ja kui nad veeretaskid ennast ekraanil või paberil, muutusid nende keha jäetud kujundid kunstiteosteks uues ja revolutsioonilises kunstitegemise protsessis. Ehkki sellele leidub paralleele eelajaloolistel koopamaalidel ja need võivad meenutada ka tuumasõja hävitustööd, näiteks Hiroshima ohvrite varjusid, jäi naisekeha ikkagi varem tunnustatud mehekeskse nägemisviisi raamidesse⁴.

Samalaadselt jättis Piero Manzoni naisekehasid signeerides autorsuse meeskunstnikule ja kuulutas enamasti alasti naisekehad oma kujutlusvõime looduks⁵. Kui tahes revolutsioonilised need aktsioonid omal ajal ka olid, redutseeris mehe loovus naise ikkagi ainult objektiks⁶ (ill. lk. 54).

1960. aasta paiku kõige uuenduslikumad kunstnikud Klein ja Manzoni esindavad pikaajalist traditsiooni, kus mehe pilk manipuleerib naise kehaga ja eksploateerib seda. Selline naise kujutamise viis on olnud keskne sajandeid. Suurel määral kodeeriti need naisekujutised klassikalistesse unikaalsetesse kunstiteostesse, näiteks lõputu arv variante Milo Venusest või sama suur hulk Giorgione "Uinuva Venuse" variatsioone ja kohandusi. Need vanadel usulugudel põhinevad kujutised valitsevad üldist suhtumist tänapäevani ning neid aktsepteeritakse kui naiste ja nende kehade tajumise tähtsat viisi⁷.

Paljud 1960. aastate kunstnikud järgisid neid traditsioone, olgu siis antud kujutisi varieerides või pilades. Clive Bakeri 1971. aasta töö "Aheldatud Venus" ("Chained Venus") on kriitiline tõlgendus, mis kombineerib Milo Venuse kipskujuga ahelatega, viidates vabaduse puudumisele jumalanna kujutamisel. Jan Hamilton Finley astub oma 1987. aastal esitatud *performance*'is "Hirmu Aphrodite" ("Aphrodite of The Terror") sammu võrra kaugemale, küsides, kas kujutis oma eeldatavas ilus ei ole hoopis tundmatu hirmutaju teesklus (ill. lk. 53).

Gianni Bertini *performance*'is "Strip-Tease Poetique", mis toimus Jean-Clarence Lambert'i ja Jean-Jacques Leveque'i kaastööl 1960. aastal Pariisis, eksploateerib paljastatud naiseilu mehe pilguga ja naise keha on siin redutseeritud seksuaalse atraktsiooni tasandile. Sedasama võib öelda Jean-Jacques Lebeli 1963. aasta töö "Kollaažnaised" kohta ("Femmes Collages"), mis näitas naisekehasid mani-



Piero Manzoni. Elav skulptuur, 1961.
Mehe loovus redutseeris naise ikkagi ainult objektiks.

Piero Manzoni. Scultura vivente, 1961.
Image of woman was reduced to an object in regard to male creativity.

puleeritavate objektidena. Tasub märkida, et kaks viimati nimetatud aktsiooni toimusid samal ajal ja samas linnas Carolee Schneemanni esimese radikaalselt uuendusliku *performance*'iga "Liharõõm" ("Meat Joy"). Ehkki Klein, Manzoni, Finley, Leveque ja Lebel löid uusi loominguviise kunstiteostes, jäid naised nende töödes ikka ainult objektiks. Selle situatsiooni muutmiseks oli tarvis naiskunstnike revolutsioonilist panust.

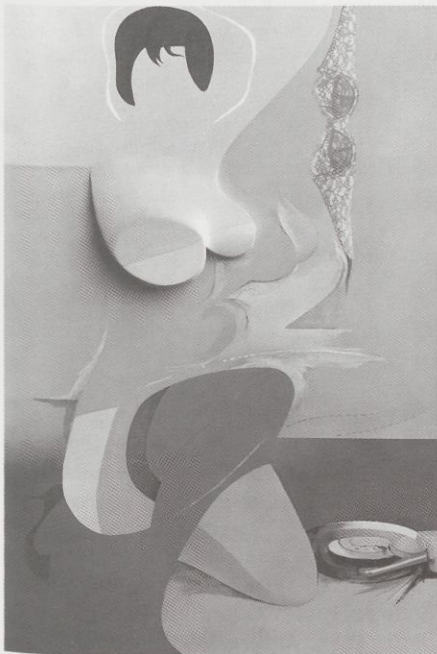
1960. aasta paiku sõnastasid ka mõned meeskunstnikud olukorra kriitilises pers-

pektiivis ja üritasid sellele rõhudes soorolle muuta. 1956. aastal tehtud kollaažis "Mis on see, mis muudab tänapäeva kodu nii eriliseks, nii meeldivaks" ("Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing") naeruvääristab Richard Hamilton klišeelike naise- ja mehekujutisi ning kasutab oma töös reklaamivõtmeid. 1961. aastal valminud töös "Pin-Up" keskendub kunstnik ainult naisekeha nendele elementidele, millega manipuleerivad tarbijatele suunatud reklaamid (ill. lk. 55). Nagu tollases, nii ka tänases



Mel Ramos. Sa saad rohkem salaamit, 1974. Foto: Louis K. Meisel Gallery, NY.

Mel Ramos. You Get More Salami With, 1974. Photo: Louis K. Meisel Gallery, NY.



Richard Hamilton. Pin-Up. 1961. Foto: Richard Hamilton.

Richard Hamilton. Pin-Up. 1961. Photo: Richard Hamilton.

massimeedias on naine siin programmiliselt taandatud rindadeks ja jalgadeks. Isegi iroonilistes ja sihilikult karikatuursetes kujutistes jääb naine ekspluuteerimise näiteks.

Sarnaseid näiteid leidub ka paljude meeskunstnike töödes, kes, vaatamata naiste kasutamisele objektidena, on alates 1960. aastatest kujundanud siiski kunsti põhjalikult ümber nii maalisi ja skulptuuris kui ka video- ja *performance*'i-kunstmis. Nende kunstnike hulka kuuluvad Mel Ramos (ill. lk. 55), Tom Wesselmann, Claudio Bravo ja Martial Raysse.

Sootuks erinev naisekujutis ilmub Joan Semmeli töödes. 1976. aasta töös "Keskne käsi" ("Center Hand") pildistas kunstnik eri nurga alt oma keha ja kasutas fotosid hiljem maali modellidena. Tulemuseks oli üks esimesi manifestatsioone, mis ületas

Venuse kujutamise läneliku traditsiooni. Viimast võib aga ikka veel näha Claudio Bravo 1979. aasta töös "Venus", kujutises, mis kirjeldab naise välist ilu mehe vaatepunktist. Semmel astub oma töös sammu naise identiteedi kehtestamise poole⁸. Siin näeb ja väärtustab naine iseennast, arvestamata seejuures mehe pilguga. Nägemise, vaatlemise ja teostamise protsessi tulemuseks on traditsioonilistest klišeedest suuresti erinev uut tüüpi kujutis. See märgib traditsioonist lahkulöömist ja loob uue autentsuse, mis õilistab kujutist naisest ja tõstab tema identiteeditaadlikkust.

Uue lähenemisnurga erinevus suhtumisest naisesse kui objekti on tuntav ka paralleelses meeskunstnike loominguks, kus programmiliselt seatakse küsimärgi alla sugude vastandlikkus. 1976. aastal vahetas Jürgen Klauke töös "Sisse-välja" ("Rein-Raus") kindlale soole orienteeritud rõivastusesemete kaudu ära mehe ja naise rolli (ill. lk. 57). Mees riietati kleiti ja naine ülikonda ning kehtestati seeläbi kinnistunud rollidest üleastumise assotsiatsioon. Sarnaseid võtteid kasutasid oma töödes mitmed teisedki kunstnikud, nende seas Michel Journic Prantsusmaal, kes 1974. aasta *performance*'is "24 tundi tavalise elus" ("24 heures dans la vie d'une femme ordinaire") vahetas samuti soolised rollid, pannes mehe tegema tavapäraseid koduperenaise toimetusi⁹.

2. Allikad

Kaasaegsete naissoost *performance*'i-kunstnike tööd on mõjutatud paljudest erililmelistest traditsioonidest, millest üks on kindlasti tants – kunstivorm, mille vahendiks on keha. Ajavahemikus 1962–1966 avaldas Judsoni tantsuteater tohutut mõju paljudele kunstnikele, näiteks Yvonne Rainer, Deborah Hay, Lucinda Childs, Trisha Brown, Thyla Tharp ja Simone Forti. Ameerika läänerrannikul oli paljudele noorematele tantsijatele ja *performance*'i-kunstnikele samavõrd tähtsaks eeskujuks Ann Halprini tantsuseminar. 1968. aastal võttis Halprin kokku oma eesmärgid tantsija ja *performance*'i-kunstnikuna: "Mind huvitab teater, kus kõike kogetakse justkui esimest korda – riski, spontaansuse, paljastuse ja intensiivsuse teater. Tahan saavutada publiku ja esineja koostööd. Olen rebinud puruks kõik tavapärase tantsuvormide köidikud: isikupäraste esinejate elu, treenimine, tantsuproovid ja etendused – kõik see kokku moodustab tervikliku kogemuse. Olen naasnud kunsti kui elu teravdatud väljenduse ritualistlike algete juurde. Soovin küündida iga liiki tajumiseni. Tahan osaleda ülimalt algupärastes

sündmustes, sekkuda inimestesse ja nende keskkonda, et elada terviklikku elu." ¹⁰

Meredith Monk läbis tee tantsust filmikunstini ja ületas erinevate distsipliinide piirid. New Yorgis avas Yoshiko Chuma tantsul põhineva *performance*'i-kunsti uued perspektiivid. Pina Bausch kujundas välja tantsuteatri, milles segunesid ka mitmed teised distsipliinid¹¹.

Väga oluline mõju *performance*'i-kunsti ajaloole on 1960-ndate teatriuuen-dusel, sageli kombineerides teatriga paralleelselt areneva muusika ja filmikunsti. Poolas oli rahvusvaheline mõju Jerzy Grotowski, Ameerikas aga Alwin Nikolaisil ja Merce Cunninghamil. New Yorgis olid *Gesamtkunstwerk*'i uute ideede võimsateks edasiarendajateks Elav Teater ja Performance Group ¹². Muusikas avaldas tollasele kunstpildile suurt mõju John Cage. Helilooja tegi koostööd paljude kunstnike, tantsijate ja maalijatega, et luua uusi ja algupäraseid kunstikogemuse vorme. Merce Cunninghami tantsude kohta kirjutas Cage: "Kui mujal püüavad muusika ja tants lihtsalt midagi "õelda", siis see teater "ennetab" tegevust. Võib öelda, et see jaatab elu: ei tutvusta publikule mitte spetsialiseerunud kunstiilma, vaid avatud, ootamatut ja muutuvat igapäevaelu maailma."¹³ Cage tegi koostööd ka Robert Rauschenbergi, Jasper Johnsi ja luuletajatega. Teised toonased mõjukad heliloojad olid Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, György Ligeti, Philip Glass ja Steve Reich. Stockhauseni "Originaalide" ("Originale") esimesel *performance*'il töötasid koos kunstnikud Allan Kaprow, Robert Breer, Majory Strider, Allan Ginsberg, Lette Eisenhauer ja Dick Higgins, et luua mitmeid distsipliine ühendav universaalne ansambel.

Performance'i-kunsti arengut on suuresti mõjutanud ka visuaalkunstid, maalikunst, skulptuur ja uue häppeningi vormid. Esimesed häppeningid toimusid Jaapanis (Gutai Grupp Osakas), Ameerikas (Allan Kaprow, Robert Whitman ja Jim Dine) ning Austrias (Otto Muehl, Hermann Nitsch ja Günter Brus). Vaatamata mõistete "häppening", "akt-sioon" ja "*performance*" puudulikele definitsioonidele võib suuremat osa neist töödest vaadelda kui püüdu luua arusaama ja sõnastada teatud maailmavaadet vormide abil, mis hõlmavad mitmeid tuntud kunstidistsipliine. Selliseid distsipliinide üleminekuid võib hõlpsasti leida Lygia Clarki, Carolee Schneemanni ja Yayoi Kusama varastes töödes. Kõik nimeetatud kunstnikud töötasid edasi ka maali-, skulptuuri-, video- ja filmikunstmis.

Lühidalt, enamik traditsioonilistest kunstivormidest ühines ja moodustas uue

kunstilise väljendusvahendi. 1967. aastal kirjutas Nam June Paik: "Aga kui kogu kunst sulandub üheks, nagu näitab uut liiki segatehnika, sulandaks erinevate kunstiliikide uurimise samuti ühte kvalifitseeritud uurija, kes, kui aimata järele Wienerit, on oma ala spetsialist, ent tunneb põhjalikult ka naabervaldkondi." ¹⁴

Järgneb.

Tõlkinud Epp Aareleid

Dr. Udo Kultermann on maailma tunnustatumaid mittelääne arhitektuuri spetsialiste, kes omandas doktorikraadi Saksamaal Münsteri ülikoolis. Praeguseks on ta Washingtoni ülikooli emeritprofessor ja elab New Yorgis. Ta on avaldanud üle 25 raamatu, näiteks "20. sajandi arhitektuur", "Uued suundumused Aafrika arhitektuuris", "Kolmanda maailma arhitektid", "Kaasaegne Ida-Euroopa arhitektuur", "Kaasaegne arhitektuur Araabiamaades" jm. Sel aastal ilmus ungari ja inglise keeles mahukas raamat "30 aastat hiljem. Mineviku tulevik". Udo Kultermann on kirjutanud ka moest ja kunstist.

Käesoleva *performance*-i-kunsti käsikirja kinkis Udo Kultermann kunst.ee-s avaldamiseks maailma esmatrukina. kunst.ee tänab lugejate nimel teda soojalt. Tänu ka Leonhard Lapinile, kes viis toime-tuse lahkelt kokku ookeani taga elava Eesti sõbraga.

Viited:

- ¹ Viidatud U. Kultermanni järgi: Carolee Schneemann. Rmt.: Contemporary Artists, 5th edition. Detroit, 2001. Vt. ka: Larson, K. For the first time women are leading and not following. Art news 86. 1987; Vogel, L. Fine Arts and Feminism: The Awakening Conscience. Rmt.: Raven, A., Langer, C.L., Fryueh, J. (koost.). Feminist Art Criticism. Ann Arbor, 1988.
- ² Harris, A. H., Nochlin, L. Women Artists. New York, 1976; Lippard, L. R. From the Center. Feminist Essays of Women's Art. New York 1979; Nabakowski, G., Sander, H., Gorsen, P. Frauen in der Kunst. Frankfurt, 1980.
- ³ Roselee Goldberg. Performance. Live Art. 1909 to the Present. New York, 1979.
- ⁴ Kultermann, U. The Construction of Freedom. Reevaluating the Art of Yves Klein. Nouveau Realisme, Paris 1988.
- ⁵ Santacatonico, S. Piero Manzoni. Art as reflecting Art, Third Text 45. Talv 1998/1999.
- ⁶ Suleiman, S.R. (koost.). The Female Body in Western Culture. Cambridge MA, 1986; Eiblmayr, S. Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin, 1991.
- ⁷ Kultermann, U. Art and Life. The Function of Intermedia. New York, 1970.
- ⁸ Semmel, J. (koost.). The Politics of Pleasure: Feminism and Body Art. Sexual Imagery in Women's Art. New York, 1980.
- ⁹ Roszak, B., Roszak, T. (koost.). Masculine – Feminine. New York, 1969; Wertmann, B. (koost.). Weiblich-männlich. Berlin, 1980.
- ¹⁰ Kultermann, U. Art and Life. New York, 1970, lk. 79; Steinberg, J. Anne Halprin, Ritual Keeper. High Performance 33. 1986.
- ¹¹ Kultermann, U. Pina Bausch, Subject to Change. 1985, 26 IV.
- ¹² Grotowski, J. Towards a Poor Theatre. London, 1969; Schechner, R. Essays on Performance Theory. New York, 1977.
- ¹³ Kultermann, U. Art and Life. New York, 1970, lk. 78; Cage, J. Silence. New York, 1961; Cage, J. A Year from Monday. Middleton, 1967.
- ¹⁴ Kultermann, U. Art and Life. New York, 1970, lk. 78.



Yves Klein. Performance, 09. märts 1960. Foto: Galerie Gmurzynska, Köln.

Yves Klein. Performance, 09. March 1960. Photo: Galerie Gmurzynska, Cologne.

The Body of Woman: Female Pioneers of Performance Art I Udo Kultermann

1. Introduction

Never before in the history of art has the contribution by women artists received such a decisive degree of importance. A revolutionary turning point has been reached in the area of performance art, an art form in which the body of the artist is the medium of the medium of the art. While female artists have made important contributions in contemporary painting and sculpture, literature and music, in most cases their works have not been sufficiently recognized or have been overshadowed by those of male artists. The contributions by female artists in the area of performance art have not only allowed them to reach an artistic equality, but have, more importantly, opened new and previously unknown perspectives which directly reflect a female identity. By means of contributions by women artists the art of our time has been immensely enriched, even though their works have been only peripherally evaluated. While most important art publications continue to primarily emphasize works by male artists, it is in recent documentations initiated by women where a change can be seen which to some small degree reflects the historical reality. Carolee Schneemann articulated this exactly in one of her class descrip-

tions in 1994 about "Missing Precedents": "The full history of women's innovative creativity has been demeaned, destroyed or buried away." (1)

It is time to restore the disproportionality of the gender gap in contemporary art criticism and aim at an appropriate interpretation with the necessary focus on female artists. The earlier history of art by women in the 20th century predates the years around 1960, and works by Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker, Barbara Hepworth, Louise Nevelson, Germaine Richier, Georgia O'Keefe, Frida Kahlo and Meret Oppenheim are slowly receiving the emphasis they deserve in the general development of art in general (2).

The most important transitions in the evaluation of art by women occurred around 1960 at a time when general cultural transformations also were taking place. Finally a gradual progress in the understanding of female contributions, specifically in the development of performance art, could be seen (3).

The pioneering manifestations of female performance artists have to be seen as part of the general art revolution of the same years, seen in works by artists such as Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys, Yves Klein and Piero Manzoni. Yves Klein, for example, used female nude bodies in his revolutionary performances in 1960, but women remained in these works as an object, not a participating partner (Fig. p. 56). The female models were covered with blue paint and then, as they rolled on a screen or paper, their body images became the



Jürgen Klauke. Sisse-välja. 1976. Foto: Jürgen Klauke.

Jürgen Klauke. Rein-Raus. 1976. Photo: Jürgen Klauke.

work of art in a new and revolutionary process of creating art. Although there are analogies with prehistoric cave paintings and the images of destruction of the nuclear age, such as the shadows of the victims in Hiroshima, the body of women remained within the earlier accepted male dominated vision (4).

Similarly the signing of female bodies in actions by Piero Manzoni in the same years continued to give authorship to the male artist and conceptionally declared the mostly female nude bodies as creations of his imagination (5). As revolutionary as these actions were in the time period (fig. p. 54), the resulting image of woman was reduced to an object in regard to male creativity (6).

Klein and Manzoni, the most innovative artists of the period around 1960, were in a long tradition of manipulating and exploiting the male gaze on the female body, as it had been the dominant way of representing women in art for many centuries. To a great extent these images of the female were codified in works of art of classical uniqueness, such

as the numerous variations of the Venus of Milo or the equally numerous variations and adaptations of Giorgione's "Sleeping Venus". Based on the old religious content matter the images since then and up to today dominate the general attitudes and continue to be accepted as the major way of perceiving women and their bodies (7).

Many artists of the 1960's followed these traditions, whether in variations or persiflages of the given images. Clive Barker's "Chained Venus" of 1971 presents a critical interpretation of the image by combining a cast of the Venus of Milo with a set of chains, indicating the lack of freedom of the image of the goddess. Jan Hamilton Finley goes further in his "Aphrodite of The Terror" of 1987 by questioning the image in its prefigured beauty as a sham for an otherwise unknown perception of fear (fig. p. 53).

In Gianni Bertini's "Strip-Tease Poetique", performed in 1960 in Paris in collaboration with Jean-Clarence Lambert and Jean-Jacques Leveque, it is the exposed beauty of the female which is exploited for the male gaze, again reduc-

ing the body of woman to a sexual attraction. The same can be said about Jean-Jacques Lebel's "Femmes Collages" of 1963, performed in Paris, which demonstrated the body of women as manipulated objects. It is worth mentioning that these events took place at the same time and in the same city in which the first radically new performance by Carolee Schneemann, "Meat Joy", was performed. Although creative new works of art were inaugurated by Klein, Manzoni, Finley, Leveque and Lebel, woman were still object of their works. It would take revolutionary contributions by women artists to change this situation.

There were a few male artists around 1960 who articulated a critical perspective of the situation and attempted to change the gender by emphasizing the situation. In his "Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing" of 1956 Richard Hamilton ridiculed the cliché images of man and woman and uses the methods of advertising for his collage. In his "Pin-Up" of 1961 Hamilton concentrates exclusively on those elements of the female body which have been manipulated by consumer ads (Fig. p. 55). Woman here is programmatically reduced to breasts and legs in the same way mass media at that time, as well as today, exploits the body of woman. Even in its ironical and purposefully caricaturistic images woman remains a demonstration of exploitation.

Further examples of this kind are manifested in works by numerous other male artists, who in spite of using women as objects, revolutionized the developments of art since the 1960's in painting, sculpture, video art and performances, among them Mel Ramos (fig. p. 55), Tom Wesselmann, Claudio Bravo, and Martial Raysse.

A very different image of woman is visible in the works of Joan Semmel. In her "Center Hand" of 1976 the artist took photos of her own body from various perspectives which she then used as the model for a painting. The result is one of the first manifestations that transcends the Western tradition of the Venus image, as still seen, for example, in Claudio Bravo's "Venus" of 1979, an image depicting female beauty as a presentation of surface seen from a man's point of view. Semmel's work is a step in the direction of establishing a female identity (8).

It is woman seen and evaluated by herself without calculating the male gaze. The process of the view, perspective and execution was resolved into a new type of image strongly differing from the given

traditional clichés. A break with tradition is demonstrated and a new authenticity created which elevates the image of woman as well as the self-awareness of her identity. The difference of this new approach to the attitude of woman as object is also visible in parallel works by male artists in which the polarity of gender perception is programmatically put into question. Jürgen Klauke in his "Rein-Raus" of 1976 changed the roles of men and women by transversing the gender-oriented traditional roles of clothing (fig. p. 57). Man is dressed in a gown, woman is dressed in a suit, and associations are inaugurated which tend toward an over-coming of role fixation in general. There are several artists who follow similar lines in their creative work, among them Michel Journic in France, who in his "24 heures dans la vie d'une femme ordinaire" of 1974 also changed the gender roles by having a male performing the ordinary works of a housewife (9).

2. Sources

The work of contemporary female performance artists derive from many multi-faceted traditions, one of them, for example, is dance, an art form in which the body is the medium. The Judson Dance Theatre between 1962 and 1966 had a tremendous impact on several artists, among them Yvonne Rainer, Deborah Hay, Lucinda Childs, Trisha Brown, Thyla Tharp and Simone Forti. On the West Coast, Ann Halprin's Dancer's Workshop, founded in 1955, was equally important as a model for several younger dancers and performance artists. In 1968 Halprin defined her goals as a dancer and performance artist: "I am interested in a theater where everything is experienced as if for the first time, a theater of risk, spontaneity, exposure – and intensity. I want a partnership of the audience and the performer. I have stripped away all ties with conventional dance forms: the lives of the individual performers, the training, rehearsals, and the performances form a process in itself the experience. I have gone back to the ritualistic beginnings of art as a sharpened expression of life. I wish to extend every kind of perception. I want to participate in events of supreme authenticity, to involve people with their environment so that life is lived whole." (10).

Meredith Monk traversed from dance to theatre and contributed to the transcendence of borders between the disciplines. In New York the work of Yoshiko Chuma opened new perspectives of performance art which originated in dance. The work of Pina Bausch created the medium of

dance theatre in which various other disciplines became integrated (11).

A very important impact on the history of performance art came from the revolutionary theater in the 1960's, often in combination with parallel developments from film and music. In Poland Jerzy Grotowski had an international influence as did Alwin Nikolais and Merce Cunningham in this country. The Living Theater and the Performance Group in New York were powerful promoters for new ideas in the new total work of art (12).

In music John Cage was a major influence on the art scene of the time. He collaborated with many artists, dancers and painters in his ambition to create authentic new forms of experience. In regard to the dances by Merce Cunningham Cage wrote: "Where other music and dance generally attempt to 'say' something, this theater is one that 'prevents' activity. This can be said to affirm life; to introduce an audience, not to a specialized world of art, but to the open, unpredictable changing world of every day life." (13). Cage also collaborated with Robert Rauschenberg and Jasper Johns as well as with poets. Other influential composers of the times were Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, György Ligeti, Phil Glass and Steve Reich. At the first performance of Stockhausen's "Originale" in New York in 1961 artists such as Allan Kaprow, Robert Breer, Majory Strider, Allan Ginsberg, Lette Eisenhauer and Dick Higgins worked together to create an universal ensemble transgressing several disciplines.

The development of performance art was intensely influenced by the visual arts, painting, sculpture and the new intermedia forms of the happening. Early happenings took place in Japan in the actions of the Gutai Group in Osaka, in America in works by Allan Kaprow, Robert Whitman and Jim Dine, in Austria in works by Otto Muehl, Hermann Nitsch and Guenter Brus. In spite of the lack of definitions of what a happening, or an action, or a performance is, the majority of works can be seen as an attempt to create a perception and articulation of a specific world view in forms which merged and transcended several of the then existing art disciplines. These transitional developments can easily be recognized in early works by Lygia Clark, Carolee Schneemann and Yayoi Kusama, who, in addition, continued to create works of painting, sculpture, video and film.

In principle, most of the traditional art forms merged and constituted a new medium. In 1967 Nam June Paik wrote in

this regard: "But if all arts merge into one, as recent movements of mixed media shows, then the study of various arts should merge too into one by the qualified investigator, who, if I may simulate Wiener, is a specialist in his own field but possesses a thorough sound and trained acquaintance with the fields of his neighbors." (14).

To be continued.

Dr. Udo Kultermann is Professor Emeritus of Architecture at Washington University in St. Louis, Missouri, and currently resides in New York City. He has published widely in the fields of art and architecture and is the author of more than 25 books, including *Architecture of the 20th Century*, *New Directions in African Architecture*, *Architects of the Third World*, *Contemporary Architecture in Eastern Europe*, etc. Udo Kultermann has also written about fashion and art. Udo Kultermann presented this manuscript of female performance artists for the first publishing to kunst.ee. We'd like to thank Udo Kultermann warmly and also thank Leonhard Lapin who has brought us into contact with the distant friend of Estonia.

Notes:

- 1) Quoted after U. Kultermann: Carolee Schneemann, in: *Contemporary Artists*, 5th edition, Detroit 2001. See also: Kay Larson: For the first time women are leading and not following, *Art news* 86, 1987; Lise Vogel: *Fine Arts and Feminism: The Awakening Conscience*, in: *Feminist Art Criticism*, edited by Arlene Raven, Cassandra L. Langer and Jeanne Fryueh, Ann Arbor 1988.
- 2) A. H. Harris and Linda Nochlin: *Women Artists*, New York 1976; Lucy R. Lippard: *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, New York 1976; E. Munro: *Originals. American Women Artists*, New York 1979; Gisliind Nabakowski, H. Sander and P. Gorsen: *Frauen in der Kunst*, Frankfurt 1980.
- 3) Roselee Goldberg: *Performance. Live Art. 1909 to the Present*, New York 1979.
- 4) U. Kultermann: *The Construction of Freedom. Reevaluating the Art of Yves Klein*, in: *Nouveau Realisme*, Paris 1998.
- 5) Stella Santacattonico: Piero Manzoni. *Art as Reflecting Art*, Third Text 45, Winter 1998/1999.
- 6) Susan Rubin Suleiman, Editor: *The Female Body in Western Culture*, Cambridge MA 1986; Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1991.
- 7) U. Kultermann: *Art and Life. The Function of Intermedia*, New York 1970.
- 8) Joan Semmel, Editor: *The Politics of Pleasure: Feminism and Body Art. Sexual Imagery in Women's Art*, New York 1980.
- 9) B. and T. Roszak, Editors: *Masculine – Feminine*, New York 1969; B. Wertmann, Editor: *Weiblich-männlich*, Berlin 1980.
- 10) U. Kultermann: *Art and Life*, New York 1970, 79; Janice Steinberg: *Anne Halprin. Ritual Keeper*, *High Performance* 33, 1986.
- 11) U. Kultermann: *Pina Bausch, Subject to Change* April 26, 1985.
- 12) Jerzy Grotowski: *Towards a Poor Theatre*, London 1969; Richard Schechner: *Essays on Performance Theory*, New York 1977.
- 13) U. Kultermann: *Art and Life*, New York 1970, 78; John Cage: *Silence*, New York 1961; John Cage: *A Year from Monday*, Middleton 1967.
- 14) U. Kultermann: *Art and Life*, New York 1970, 78.



Lapinid: Leonhard ja Kristel, Aleksander, Anna Maria. Foto Eve Kask. Sarjast "Käsmu suvitajad", 20.06.2002.

The Lapins: Leonhard and Kristel, Aleksander, Anna Maria. Photo by Eve Kask. "Holiday makers at Käsmu", 20.06.2002.



Rauad: Rein, Juhan, Rosita, Laura Liina. Foto Eve Kask. Sarjast "Käsmu suvitajad", 10.08.2000.

The Rauds: Rein, Juhan, Rosita, Laura Liina. Photo by Eve Kask. Series "Holiday makers at Käsmu", 10.08.2000.

Tiia Johannson

08.09.1965–11.06.2002

Ta tegi, mida elas, ja elas, mida tegi.

Nelli Rohtvee järelehüüe võitluskaaslasele.

Tundsin Tiia Johannsoni üle viieteist aasta. Ta oli enese- ja otsusekindel inimene algusest peale. Ma mõtlen, oma kunsti-tegevuse algusest. Ta oli “tüüpiline” andekas kunstnik, kes tegi töid ruttu, kõhklyteta, ironiaga ja teatava distantsiga, ilma nartsissistliku kleepumiseta oma sünnitiste külge. Kõigepealt ta maalisk: ta justkui heitis maale endast välja, ta ei “töötanud” nende kallal. See oli 1980-ndatel. Ta maaild olid suured pinnakatmised ja peaaegu kõiki neid eksponeeriti aastail 1986 – 1989 kohalikel või vabariiklikel näitustel, nagu ma mäletan.

Ta õppis Tartu ülikoolis ajalugu ja eks-matrikuleeriti teisel aastal ühe tormilise ühiselamupeo tõttu, mille jooksul visati akendest välja toa mööbel. Eksmatri põhjuste kohta lisati: eriti jämeda käitumise pärast ja tagasipöördumise õiguset.

Enne õpingute alustamist ERKI-s 1988. aastal oli tal ette näidata paras näituste nimekirj, nende hulgas tollal kõrgelt koteeritud “vabariiklikud näitused”. Mõnede õppejõudude seisukohalt tulnuks aga näitustel esinemist alustada alles kümme aastat pärast insta lõpetamist. Kunsti õppimise asemel tudeeriti tollal näiteks kohupiimakruntimist. Juhtus muudki huvitava. 1992. aastal korraldas ja finantseeris Tiia rühmituse S & K teist näitust ühes Eesti näituste paviljonis, kus muuhulgas olid väljas Jaan Toomiku “neutraalsed, kontemplatiivsed” purgid (Heie Treier, Sarp 12.06.1992; pilt vt. lk. 12).

Tema diplomitööd eksponeeriti Vaala galeriis 1994. aasta märtsis rühmituse S & K näitusel “Teatud tühjus”. Tiia maali-komplekt “MetaPAINTing 2” koosnes kahekümne kuuest tumepunasest alusest, millest igaühele oli kleebitud makrofleksi päritolu “anatomiline” klomp, “verekarva plötsakas” (Mari Sobolev, Rahva Hää 26.03.1994), mis võimaldas retsensendil Ants Juskel kõnelda “kliinilisest abstraktis-ionismist”.

Märkimisväärne on, et pärast Tallinna Kunstiülikooli lõpetamist 1994. aastal ei maalinud Tiia Johannson MITTE ÜHTEGI maali. See iseloomustas pigem tema pettumust meediumis. Peamine probleem, miks ta maalimisele selja pööras, oli mõt-



Paremalt: Tiia Johannson, Mikael, Raivo ja Herman Kelomees. Foto Eve Kask. Sarjast “Käsmu suvitajad”, 27.07.1999.

From the right: Tiia Johannson, Mikael, Raivo and Herman Kelomees. Photo by Eve Kask. Series “Holiday makers at Käsmu”, 27.07.1999.

tetu materjaliproduksioon, mis sellega kaasnes. Tal ei olnud maale kuhugi panna ja ta oli sellest küllalt väsinud. Ta soovis kuhjamisele lõpu teha. Ta oli valmis mittemateriaalse kunsti tulekuks.

1990. aastal õppis ta Helsingi Kujutava Kunsti Akadeemias muu hulgas ka videokunsti. Eesti kunstielu hakkas video tulema 1993. aastal seoses Prantsusmaa ja Baltimaade videofestivaliga ja Sorosi keskuse näitustega. Ta elas oma video-perioodi natuke vara läbi. 1990-ndate alguses videomonteerimise võimalused Eestis praktiliselt puudusid.

Esimesed arvutitunnid sai ta juba 1980-ndate aastate keskel Tartu ülikoolis ajaloo statistilisi meetodeid õppides. Need olid vanad nõukogude arvutid, mille mustal ekraanil sai tippida roheliste tähtedega. Sinna tipitigi peale arvude ja tähtede ka mustreid. Siis pidi ta ootama veel enam kui kümme aastat.

1996. ja 1997. aastal puutus ta kokku digitaalsega, tegutsedes vabakuulajana

EKA E-meedia keskuses. 1997. aastal kaitsetes ta EKA-s magistratöö “Marginal Status in Digital Age” (“Marginaalne staatus digitaalsel ajastul”). See valmis ingliskeelsena internetis ja tugines võrgu toonastele teoreetilistele ressurssidele. Ta kirjutas: “Kunsti ja tehnoloogia vahekord on muutunud, tehnoloogial baseeruv looming, mida on peetud kunsti suhtes marginaalseks ja väliseks, on saamas *mainstream*’iks.”

Ja samas omaenese töö sisu omamoodi eitades: “... siin ei ole mingeid järeldusi, kuna enam ei ole sellist probleemi nagu marginaalsus, eriti kunsti valdkonnas, uue ajastu probleem on pigem piir virtuaal- ja reaalelu valdkonnas, identiteetide voolavuses ja tehisidentiteetide produtseerimises.”

Magistratöö juurde kuulunud videokomplekt kandis nimetust “depressiivne tervik”. Üks retsensentidest Katrin Kivimaa avas kunstniku järgnevalt: “Juba algusest peale toob Johannson sisse kolm

olulist märksõna: katkine, mis inimese puhul teatavasti märgistab haigust, juhuslik – elu “objektiivse” märgistamise võimalus – ja isiklik – sügav subjektiivsus nii teema kui kujundite ja märkide valikul.” (http://old.artun.ee/center/eng/marginal_status/kivimaa.html)

Tiia Johannsoni esimesed võrgutööd olid väikesed *quicktime*-i- ja *director*-i-projektid “interactiveless SELF – PORTRAIT” ja “Sõnad” <http://old.artun.ee/homepages-tiia/cell/words.html>.

Nelli Rohtvee, Virve Sarapiku, Raivo Kelomehe ja tema osalusel valminud kol-laboratiivne, lõputult kasvav “Cybertower” (1997) valmis teiseks “Interstarding’uks”. 1997. aasta oli olukord võrguprojektideks Eestis veel varajane, rahvusvaheliselt algas võrgukunsti diskussioon 1996. aasta paiku.

Mentaalsuse poolest oli ta selline “kergelt tegija”. Ta ei pusinud projektide kallal. Kunst pidi tema arvates tulema kergelt, spontaanselt ja ilma valut, kuigi, valu võis sellele eelneeda. Kunst peab edas-tama sõnumeid, kõnelema ja olema isiklik, mitte olema kunstniku tehniliste oskuste demonstratsioon. Kunstniku žest peab olema ökonoomne, vältima üleaarust mater-jali ja infot.

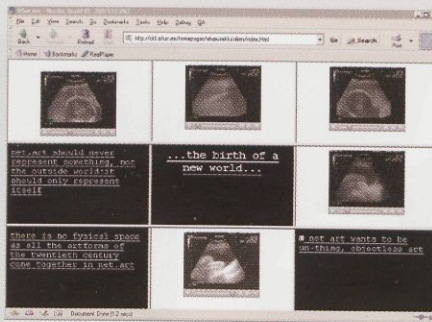
Tema tüüpiline irooniline töö iga-suguste oskuste ja interaktiivsuse vastu oli “POINTLESS INTERACTIVELESS COW-MOVIE”, mille eest ta sai pronkspreemia Tokyo 1998. aasta võrgukunsti festivalil “The Age of Streaming Media”. Ta filmis üle tee minevaid lehma, kes takistasid liik-lust. Nemad istusid kiiretes autodes. Ja see oli nagu internet oma lehmakiirusega. Ta pani serverisse teadlikult 18 MB suuruse video proovimaks surfajate kannatust.

Oma olulisemates projektides kasutas ta biograafilist materjali: last oma üsas “GET. REAL” ja sedasama olendit reaalses maailmas “GET.REAL GETS REAL”.

Ta leidis internetis perfektse keskkon-na ja vahendi kodus töötava naiskunstniku jaoks, kellel ei ole huvi ringi joosta (kuigi ta reisis palju) ja kes ei ole väga huvitatud osalema perifeerses kunstielus. Viimased kaks aastat oli ta Lapi ülikooli meediatea-duse doktorant.

Tiia Johannsoni memoriaalse interne-tilehekülje pani üles Wilfried Agricola de Cologne aadressil, mis on moodustatud Tiia personaalnäitusest samas serveris. Tema CV: <http://artun.ee/~tiia/cv.html>.

Kõlab nagu kliše, kuid Tiia Johannson tõesti elas oma kunstis – tema elu oli selle sees. Ta tegi, mida elas, ja elas, mida tegi. Tal oli Hodgkinsi haigus, mis tähendab lümfivähki, ja kahjuks ei olnud see ravitav. Ta suri 36-aastasena. Ta pidas oma olulisemateks teosteks kahte poega, kelle sünniaastad on 1988 ja 1999.



Tiia Johannson 08.09.1965–11.06.2002 She did what she lived and lived what she did. Nelli Rohtvee

I knew Tiia Johannson for over fifteen years. She was a person dedicated and self-assured since the very beginning, meaning since the beginning of her artistic career. She was a “typical” talented artist, performing her works quickly, without halting and wavering, ironically and holding herself aloof at all times. In her first period she painted: it looked like she was ejecting paintings, she never “toiled” at them. This was in 80s.

Tiia majored in history in Tartu University. She was sent down, in her second year for a rowdy party in student hostel, during which the furniture of the room was spilled out the windows.

Before enrolling in Estonian Art Institute in 1988, she already had an impressive list of exhibitions to boast of. Some teachers on the faculty however thought that early display of one’s works was not marked with propriety and good taste. Only in ten years after graduation would it be decorous to participate at exhibitions. It is noteworthy that after graduation from Tallinn Art University in 1994, Tiia Johannson NEVER PAINTED A SINGLE picture. She was poised to tackle the advent of virtual art.

In 1990, she studied video art at Helsinki Fine Arts Academy, among other subjects. Video made its tentative steps into Estonian artistic life in 1993, in connection with video festival of France and the Baltic and exhibitions of Soros Centre.

She took her first computer classes in mid-80s, as part of the programme of statistical methods of history in Tartu University. Those were antiquated Soviet computers, with green letters on a black screen.

In 1996 and 1997 she was involved in problems of digital art. In 1997 she

defended, in Academy of Art, her Master’s thesis “Marginal Status in Digital Age” (http://old.artun.ee/center/eng/marginal_status/frontpage.html). The work was accomplished in English, was Internet-based and drew on the theoretical resources of the net available at that time.

The first net works of Tiia Johannson were small quick time and director projects “interactiveless SELF – PORTRAIT” <http://old.artun.ee/homepages-tiia/dcr/aut.html> and “Words” <http://old.artun.ee/homepages-tiia/cell/words.html>.

With contribution from Tiia, Nelli Rohtvee, Virve Sarapik and Raivo Kelomees, there was completed the collaborative, infinitely expanding “Cybertower” (1997) <http://old.artun.ee/cybertower/>. In 1997, Estonia was not fully fledged for involvement in net projects. Internationally the discussion of net art started in about 1996.

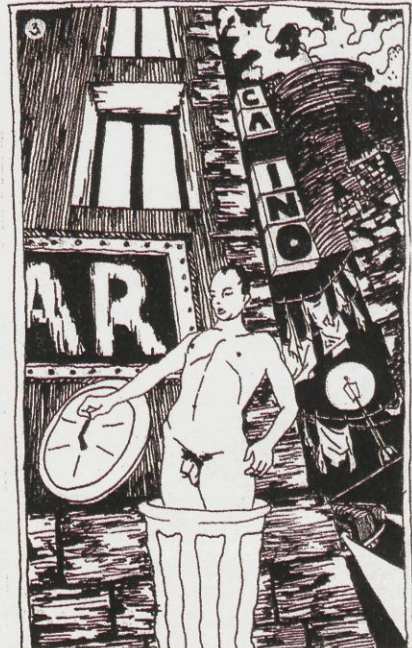
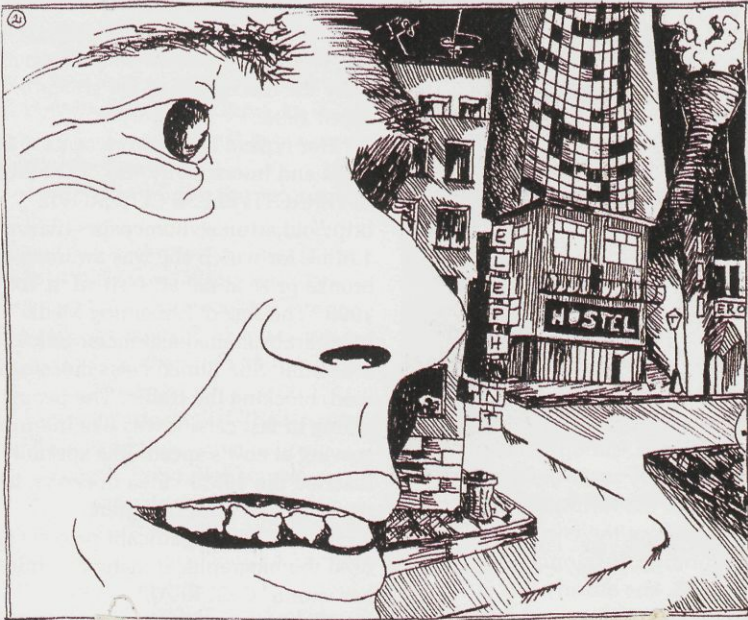
Her typical ironic work against any skills and interactivity was “POINTLESS INTERACTIVELESS COWMOVIE” <http://old.artun.ee/homepages-tiia/cow/cow1.html>, for which she was awarded the bronze prize at net art festival in Tokyo at 1998 “The Age of Streaming Media” <http://art.by.arena.ne.jp/mcmogatk/1998/awards.html>. She filmed cows crossing the road, blocking the traffic. The people were sitting in fast cars. It was like Internet moving at cow’s speed. She specially inserted the 18MB video in server, to test the tolerance level of surfers.

In her more significant projects she used the biographical material: child in her womb “GET. REAL” <http://old.artun.ee/homepages-xtiiax/mikki/> and the same creature in actual hard world “GET.REAL GETS REAL” <http://artun.ee/~tiia/xlaps/>.

She found in Internet perfect environment and device for a telecommuting woman artist, who is not inclined to rush around (although she travelled, quite a bit). In her last two outgoing years she was a post-graduate student in media science with Lapp University (Finland).

The memorial web site of Tiia Johannson has been posted by Wilfried Agricola de Cologne at address <http://www.javamuseum.org/>. Her CV is available at <http://artun.ee/~tiia/cv.html>.

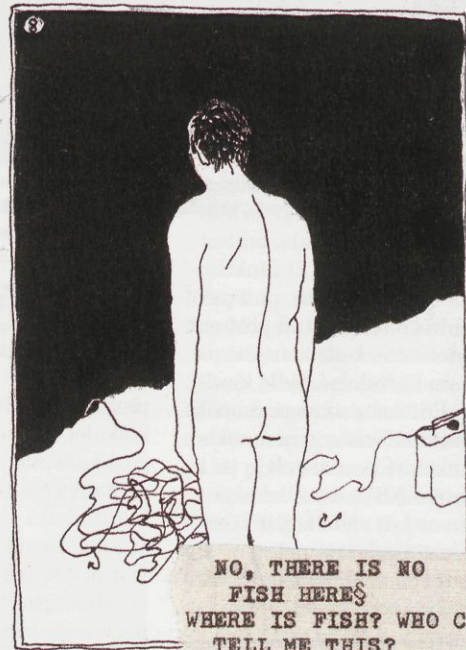
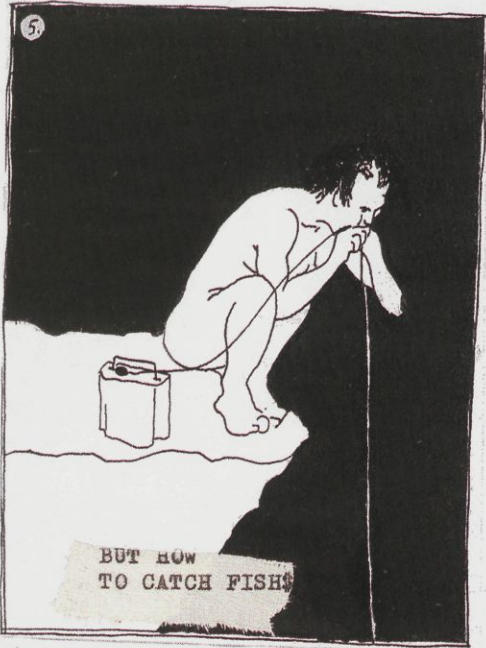
It sounds like a cliché, however Tiia Johannson truly lived in her art – her life was embedded in it. She had Hodgkins disease, in plain language the lymph cancer, deplorably incurable. She died at the age of 36. She regarded, as her prime accomplishments, her two sons, born in 1988 and 1999.



HE COULD THINK ONLY ABOUT FISH. UNTIL.....
.....HE DIDNT KNOW HOW TO BE ANY LONGER



HE DECIDED TO GO TO FIND FISH2 "FISH"
"FISHE" HE YELLOUED "FISH"
"FISHE" "FISH"



[klassik] Mälestusi Adamson- Ericust

Helene Kuma

Mu kokkupuuted Adamson-Ericuga (1902 – 1968) algasid 1945. aasta sügisel, kui astusin kolmandale kursusele õppima Tallinna Riiklikku Tarbekunsti Instituuti (TRTI), mille direktor ja rajaja oli Adamson-Eric. Varem olin lõpetanud Riigi Kunsttööstuskooli keraamika erialal, nüüd jätkasin õpinguid juba kõrgemal haridusastmel*.

Tundes hästi tarbekunsti hariduse seni-seid võimalusi Eestis, oskasin eriti hinnata Adamson-Ericu tööd Tarbekunsti Instituudi ülesehitamisel. Ta jättis kõik erialad alles, samas laiendades tunduvalt tekstiili ja metallhistöö profiili; ta kujundas ümber puuvoolieriala mööbli- ja sisekujunduserialaks ning avas uued – moe, pargi- ja aia-kujunduse ning lakkmaaali eriala, millest kaks viimast küll varsti suleti. Et funktsioneerida kõrgema õppeasutusena, pidi pedagoogilises kaadris olema teatud protsent professoreid ja dotsente, kelle koosseis pidi olema kinnitatud Moskvas. Selle kindlustas Adamson-Eric kahe aastaga. Samaks ajaks oli kinnitatud ka erialade nomenklatuur, millest nahkehistöö eriala oli ja jäi ka edaspidi ainukeseks NSVL-is. Adamson-Eric tõestas nii moe kui metallhistöö eriala vajalikkuse instituudi tasemel.

Tarbekunst nõuab materjalis teostamist ja seetõttu oli päevakorral ka instituudi tehnilise baasi loomine. Selle teostas Adamson-Eric käsikäes Helmut Vitsuriga, kes koondas juba 1944. aasta sügisel endised eratöökodjad (Kopfi, Taska, Veskaru, Langebrauni jt.) Tarbekunsti Keskuseks, mis läks hiljem NSVL Kunstifondi Eesti osakonnana Kunstitoodete Kombinaadi (hilisema ARS-i) alluvusse.

Direktori ameti kõrval oli Adamson-Eric ka instituudi kompositsiooni eriala



Võrkkiiges Adamson-Eric. Taga seisavad: Helene Kuma pojaga, Johannes Semper, Aurora Semper, Ada Mardna, Leonhard Mardna, Stella Ernesaks. Laulasmaa, 18.08.1957.

Sitting in the hammock is artist Adamson-Eric. Standing behind him are Helene Kuma with son, Johannes Semper, Aurora Semper, Ada Mardna, Leonhard Mardna, Stella Ernesaks. Laulasmaa, 18.08.1957.

professor, jälgis kompositsioonilist tööd kõikidel erialadel. Ta sisendas mulle julgust kunstnikuks saamisel ja rõhutas pideva hariva töö tähtsust, öeldes korduvalt: et kunstnikuks saada, on vajalik $\frac{1}{4}$ annet ja $\frac{3}{4}$ tööd. Ise oli ta selles osas eeskujuks, sest instituudi koormusele vaatamata töötas abielupaar Adamsonid pidevalt, iga päev, mitu tundi – Adamson-Eric oma ateljees, Mari Adamson aga kodus.

Adamson-Eric oli sügavalt huvitatud eesti rahvakunstist ja rõhutas selle tähtsust ka õppeprotsessis. Kuna Tallinnas olnud rahvakunstinäidised olid kõik üle viidud Tartusse, suhtus ta soosivalt rahvakunsti kogu soetamise instituudi juurde. Ta vormistas Elgi Reemetsale, üliõpilasele, kes oli eriti suur rahvakunsti austaja,

suvepraktika raames tasulised komanderingud rahvakunsti pärandi korjamiseks-ostmiseks. Selle tulemusel kogunes juba esimese kolme aastaga ligi 500-esemeline kogu põhiliselt tekstiili ja puitesemide, mille hooldajaks sai Elgi Reemets, kes jäi poole assistendi kohaga palgale. Pärast Adamson-Ericu instituudist lahkumist valandati ka Elgi Reemets, kogud tassiti laiali ja need hävisid osaliselt.

Adamson-Eric oli ka see, kes soovitas mul astuda mittestatsionaarselt õppima kunstiajaloo kaugõppesse Leningradi Ilja Repini nimelisse instituuti, mille lõpetasin 1953. aastal tarbekunsti ajaloo alal, kaitses ka selle teemalise dissertatsiooni kümme aastat hiljem.

TRTI rektorina lahendas Adamson-Eric kooli suvebaasi küsimuse: kolm hoonet Vääna-Jõesuus tagas suvepuhkuse võimaluse õppejõududele ja suvepraktika läbiviimise üliõpilastele. Adamsonide pere puhkas Vääna-Jõesuust natuke kaugemal Laulasmaal, kus võtsin sageli osa traditsioonilisest värskes suitsulesta söömisest tema sünnipäeval 18. augustil.

1955. aastal oli Adamson-Ericul raske-

VEEL SUUREM TÖÖ OLI ÕPPIDA VASAKU KÄE KASUTAMIST PAREMA, HALVATU ASEMELE – JA SEDA MAALIJANA JA JOONISTAJANA! KA SEE TÖÖ OLI PIDEV JA METOODILISELT LÄBIMÕELDUD.



Traditsiooniline värskelt suitsulesta söömine Adamson-Ericu sünnipäevapeol Laulasmaal 18. augustil 1957. aastal. Vasakult: Adamson-Eric, Lilian Semper, Stella Ernesaks, Helene Kuma, Johannes Semper; taga Gustav Ernesaks. Helene Kuma fotoaparaadiga on pildistanud Mari Adamson.

Birthday of artist Adamson-Eric and the traditional eating of freshly caught smoked plaice in Laulasmaa, on 18. August 1957. From the left: Adamson-Eric, Lilian Semper, Stella Ernesaks, Helene Kuma, Johannes Semper; behind: Gustav Ernesaks. Photograph taken with Helene Kuma's camera, by Mari Adamson.



Urve Manitski ühega kolmest Adamson-Ericu maalist ("Serenaad", õli, 1924), mille ta kinkis Eesti Kunstimuuseumile. Adamson-Ericu näituse avamisel Rüütelkonna hoones 16.08.2002.

Urve Manitski with one of three paintings ("Serenade", oil on canvas, 1924) she donated to Art Museum of Estonia. At the opening ceremony exhibition of Adamson-Eric in the building of Knighthood on 16.08.2002.

kujuline insult, mille tagajärjel jäi parem kehapool halvatuks. Kui ma eelnevalt meenutasin tema teeneid tarbekunstielu organiseerimisel Eestis, siis alates 1955. aastast kuulub mu sügav austus tema

tahtejõule haigustagajärgede ületamisel. Kodus paigutati tubadevahelisse ukseavasse rööbaspuud ning ta võimles iga päev mitu tundi, nii et üsna varsti võis jalga lohistades käia ilma kepita! Veel suurem

töö oli õppida vasaku käe kasutamist parema, halvatu asemel – ja seda maalijana ja joonistajana! Ka see töö oli pidev ja metoodiliselt läbimõeldud. Ta alustas üsna väikeformaadiliste natüürmortide maalimisega puäntillistlikus tehnikas (täpides pintslisotsaga). Aastatega kasvas vaikelude formaat, lisandusid maastiku-maalid ja pintsliga täppimine asendus pikemate tõmmetega. Kümme aastat pärast halvatuset lõi ta juba oma suureformaadilise maali "Kevad", mis on kõige suurem lõuend tema maalide seas ja maalilaadis on tunda tagasihaaret tema sõjaeelseesse stiili.

Maali kõrval jätkas Adamson-Eric temale iseloomuliku intensiivsusega ka tarbekunstialast loomingut. Ta oli väga tugev isiksus nii mõtlemises, tegudes kui ka loomingulises haardes, mis hõlmas kõiki tarbekunstialasid – vormi ja dekoori omavahelises seoses!

Kui ma 1968. aastal viimast korda ta ateljeed külastasin, maalis ta parajasti oma väikesi portselanplaate, öeldes, et nüüd on lõpuks oma tööde arvult Picassole järele jõudnud...

* Tõsi, RKTK hargnes kaheastmeliseks juba 1938. aastal, kuid kõrgem aste oli avatud ainult kujutava kunsti erialadele.



Adamson-Eric. Mari Adamsoni portree. Õli, 1938.

Adamson-Eric. Portrait of Mari Adamson. Oil on canvas, 1938.

Ühe aasta mehed

Ühe aasta mehed. Kuraatorid Mare Joonsalu ja Tiiu Talvistu. TKM, Kivisilla pildigalerii, 10.05.–11.08.2002.

Seitsme kunstniku sajandale sünniaastapäevale pühendatud näitus hõlmas Adamson-Ericu, Eduard Kutsari, Juhan Nõmmiku, Karl Pärsimäe, Gustav Raua, Rudolf Sepa ja Johannes Võerahansu töid. Ajaliselt on need valminud ühistel õpinguaastatel 1920-ndate ja 30-ndate Tartus, tollases kõrgemas kunstikoolis Pallas (välja arvatud Adamson-Eric), mõnede kunstnike puhul kuni 1960-ndateni välja.

1902. aastal sündinud, nii-öelda ühiselt stardijoonelt alustanud kunstnike looming kujunes igaühe andelaadile ja temperamendile vastavalt väga erinevaks. Kuraatorid Mare Joonsalu ja Tiiu Talvistu näiksegi olevat rõhutanud pigem seitsme kunstniku erinevust ja kunstilist lahkukavamist kui sarnaseid jooni.

Tööd olid žanrite kaupa jaotatud eri ruumidesse: autoportreed, naismodellid kujutavad maalid, välisreiside muljed, vaikelu, Eesti linna- ja maastikuvaated... Samuti andis asjaolu, et kõrvuti olid paigutatud ühe kunstniku eri eluetappidel maalitud tööd, vaatajale võimaluse märgata iga kunstniku loomingulist kujunemist. Nii näiteks nägime kõrvuti kahte Gustav

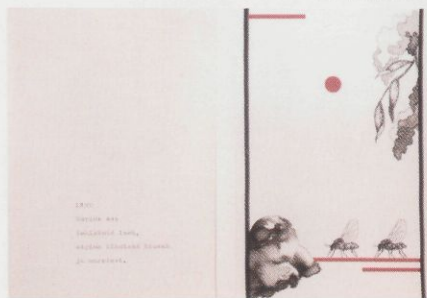
Raua autoportreed, üks maalitud 1946., teine 1967. aastal.

Naismodellid kujutavate maalide ruum kujunes suure osas kahe võluva poolde, Elsa Kaupingu ja Ira Sepa, portreede seeriaks. Esimene neist oli eelkõige Võerahansu varasemate naisportreede modelliks, teine inspireeris peale Võerahansu ka Rauda ja Pärsimäe. Maastikumaalide saalis aga tasakaalustasid teineteist maalilised vaated Lõuna-Eesti künklikule maastikule ning Eesti saarte kargus ja lihtsus.

Kolm seitsmest kunstnikust, Juhan Nõmmik, Johannes Võerahansu ja Karl Pärsimägi viibisid lühemat või pikemat aega tollase Euroopa kunstikeskuses Pariisis, sestap on välismuljete saalis ka palju Pariisi vaateid. Eesti linnavaadete seas domineerib armastatud õpilinn Tartu, mida on kunstnikud kujutanud eelkõige romantilise provintsilinnanä. Palju on kasutatud üht ja sama armastatud vaadet; üksnes Pärsimägi võttis kujutada mitmekeisemaid motive.

Karl Pärsimägi ongi see, kelle tööde teiste hulgast julgesti näitusel silma paistisid. Põhjuseks on kindlasti tema tundeerkus ja värviküllane eskiislikkus, mullakarva koloriidi asendamine puhaste ning intensiivsete lokaaltoonidega. Teisalt aga ei lasknud kunstniku varane surm tema stiilil aja jooksul muutuda, mistõttu tunneb tema tööd alati ilmeksimatult ära.

Epp Aareleid



Agu Piit. Akvarell, tušš. 1981-82.

Agu Pildi mälestusnäitus

Tallinna Deco galerii korraldas 27.08.–07.09.2002 Agu Pildi (1951–2002) mälestusnäituse. Väljas olid peamiselt eksponeerimata 1980. aastate alguse luuleillustratsioonid ning erootilised joonistused.

INGMAR MUUSIKUS



Erki Kasemets. Osa installatsioonist. 2002.

Erki Kasemets. Part of the installation. 2002.

Erki Kasemetsa ruumilavastus

Tallinna Kunstihoone galeriis toimus 23.08. – 08.09.2002 Erki Kasemetsa näitus "International", ebamäärase ja mängulise ruumiinstallatsioonina üles ehitatud aja ja liikumise kontseptuaalne projekt. Kasemets on Eesti sõltumatuid kunstnikke, kelle senine looming paistab silma ootamatute ideede, ebatavaliste materjalide ja sügavalt personaalse lähenemise poolest, suhestudes nii keskkonna kui ka indiviidiga.

H. L.



Paul Rodgers, Anna-Daniela Saaliste. 2002.

Raha mahamängimine

Anne-Daniela Saaliste ja Paul Rodgers ning Jaan Jaanisoo kommenteerisid Hansapanga galerii näitusel 20.06.–20.07.2002 teravalt bisnist, mida viljelevas asutuses nad oma kunsti eksponeerisid. Näitus oli koostatud silmakirjalikult vaatajasõbralikuna: münti avasse lastes süttisid lambid, et valgustada minutiks Saaliste–Rodgersi võigast siga-

naist, kes Giorgione, Tiziani ja Manet' Venuse poosis elegantset külitades telekat vaatas. Nupule vajutamisel käivitus Jaani-soo interaktiivne mäng pangaaparatuuriga, kusjuures vaataja oli programmeeritud jääma kaotajaks (piisava järjekindluse korral ilmusid ekraanile kodutute fotod).

Bukletis viskasid siga-naise autorid vaatajale aga kinda: "Kas on hea olla teisel pool klaasi, olla "normaalne"?" Minule tundus vastupidi, et hoopis siga-naisel oli iseenda konstrueeritud maailmas hea olla, sest ta omas teatavat võimu, mida "normaalsetel" ei ole. Siga-naine oli klaaskastis tõeliselt "ilus" ja kättesaamatu, tekitades kõhedust mõtte juures, et temasugused võivad olla olukorra valitsejad "normaalsete" suhtes. Justkui oleks "Muppet Show" näiivitarist Miss Piggyst saanud rafineeritud seltskonnaajakirjanduse lemmik – maffiapruut / *yuppie* / kõrgema klassi beibe. Installatsioon ärgitab mõtlema võimuhetele, kusjuures küsimusele, kes on kelle ohver, ei saa kaugeltki üheselt vastata. Töö oli eksponeeritud ka Haapsalus festivalil "KanaNahk" (26.07.2002).

Ja veel. Soovigem õnne eesti skulptoritele, kes on juba kauemat aega kaotanud motivatsiooni arendada eriala kaasaegset diskursust kriitilises võtmes. Suhtugem Rodgersi-Saaliste intellektuaalsesse skulptuurilisse mõtlemisse kui kingitusse, mille impulss pärineb Inglismaalt, kus kaasaegse skulptuuri tase on silmapaistvalt kõrge.

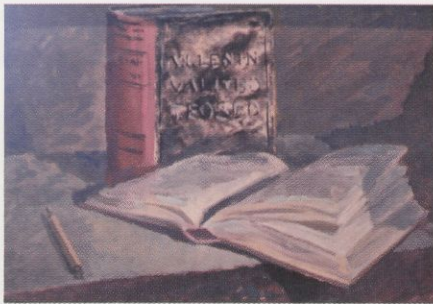
Heie Treier

Stalinism Tartus

Kunstiklassika valitseb sel sügisel võimsalt nii Tallinnas kui Tartus. Eesti Kunstimuuseum on korraldanud Tallinnas seoses Adamson-Ericu 100. sünniaastapäevaga kunstniku kõigi aegade suurima ülevaate näituse (avatud 1. detsembrini), Tartu Kunstimuuseumi Kivisilla galeriis on sama kontroversaalse meistri tööd teemanäitusel "Sotsialistliku realismi võidukäik? Eestis" (avatud 3. novembrini), mis vaatleb ametlikku kunsti Eestis aastail 1940–1956.

Mille poolest erineb värskemisse vaade sotsialistlikku realismi (kuraator Reet Mark) varasematest?

Palleelselt eestlaste töödega võime nautida nõukogude vene kunstnike teoseid, mis saadeti Eestisse tol perioodil "seltsimeheliku abi" korras Moskvast. Seal tuli šnitti võtta, et kuidas ja mida sotsialistlik realist peab kujutama. Sotsialistlikku realismi (termin võeti NSVL-is kasutusele juba 1932) omaksvõtt käis teatavasti käsu korras ning tulemused on sellele vastavad. Kuid juba ammu on



Felix Randel. Natuürmort Lenini teostega. Õli, 1948.

Felix Randel. Still-life with the works of Lenin. Oil on canvas, 1948.

aru saadud, et sotsialistlik realism, mida lääne kunstidiskursus eelistab nimetada stalinismiks (vrdl. regendistiil, Louis XVI stiil), pole nii ühemõtteline, nagu seda on harjutud nägema.

Fotograafilise kuivuse, üldise rõhutamise ja impersonaalse autoripositsiooni kõrval esineb tolle ajastu kunstis küllaltki palju normist kõrvale kalduvat. Eriti puudutab see vähetatuid kunstžanre, mida on raske poliitiliselt angažeeritud või propagandistliku kunsti pähe välja käia – lihtne metsapilt, jõevaade, lillemaal, olustikustseen mängivate lastega (jutustus õnnest on viimasesse muidugi kodeeritud, aga see selleks) impressionismiseguses realistlikus laadis.

"Abidessandi" apoliitilisest kullafonidist on näitusele jõudnud A. Deineka, K. Petrov-Vodkini ja Al. Gerassimovi tööd, ofitsiaalse kunsti pärliteks on Kukurõniksite karikatuurid, V. Muhhina ja N. Andrejevi portreeskulptuurid, A. Jar-Kravtšenko ENSV riigitegelaste portreed. Eesti kunstnike valikus täiendavad ikoonilisi eksemplare, mis peksid tulevikus kindlasti rippuma uue Eesti Kunstimuuseumi püsiekspositsioonis (näiteks E. Okase "Eesti kaardiväe laskurkorpus 22. sept. 1944 Tallinnas", V. Karruse "Vilja riigile"), ka mõned kunstiajaloolised taasavastused.

Peale E. Kitse virtuoossete maskivahe-tuste avaldasid mulle suurimat muljet kaks tragikoomilist kurioosumit, mis ehk kõige paremini demonstreerivad kunstnike kramplikku kaasaminemissoovi uue ofitsiaalse kunstidoktriini ideoloogiaga: L. Mikko "Ema lapsega", traditsioonilise madonna-kompositsiooni sobitamine kaasaja kolhoosiutoopia sümbolitega, ning F. Randeli "Natuürmort Lenini teostega", kunagise geometristi ponnistus teha kommunistlikku vaikelu. Formaalne lähene-mine ülesandele on nii silmaga nähtav, et paneb heatahtlikult muigama. Ja ka kaasa tundma. Kuid sotsialistlik realism on samuti osa meie kunstiajaloo, millest

võime mõndagi õppida. Kasvõi partisaani-sõja nõkse.

Harry Liivrand



Liina Siib.

Liina Siibi mänguplakatid

Kunstikriitika raskekahurvägi on Liina Siibi Hansapanga galerii näitusest "Movie Posters" (24.07.-24.08.2002) kirjutades esile toonud isegi soorolle. Puudu on aga mitu astet lihtsam arutlus: mida Siib oma pseudo-filmiplakatitega simuleerib? Või siis, mis filmid need ikkagi on? Kui analüüsida plakatite kujunduskeelt, kirjakaasutust ja fotosid, siis näib, et need on indie-filmid, idabloki (ilmselt Baltimaade?) filmid ja pehmeporno. Sõna "movie" kui väljakujunenult hollywoodlike toodete tähistaja on pigem eksitav. Kui neid filme Tallinnas näidatakse, siis jookseks nad pigem PÖFFil või Kinomajas, mitte aga kobarkinos.

Eksalteeritud huumor fiktiivsete filmitegijate nimedes on muidugi selgelt satiiriline, kuigi lapsik. Kui eesmärgiks oli mängida Hollywoodi, siis on tegemist mõõdalasuga; kuid kui käsitleda projekti irooniana sponsorrahast elava "kunstipärase" filmikunsti pihta, muutub väljapanek Hansapanga galeriisse vägagi sobivaks.

Tõnu Kaalep

[viimane lehekülg]



HARRY LIIVRAND

Inglise kunstnik Clare Charnley esitamas Katrin Kivimaa eestikeelset teksti – väga aeglaselt, korrates kõrvaklappidesse jõudvaid sõnu sooja häälega, justkui jutlustades, tähtsat sõnumit kuulutades. “KanaNahk”, Haapsalu kultuurimaja, 26.07.2002.

**The British artist Clare Charnley presenting the text in Estonian by Katrin Kivimaa – very slowly, by repeating the words in *sotto voce*, like preaching, or delivering an important message. “The art worlds in Estonia and England are very different. There are celebrities in both, however in this country almost everyone seems to be famous. In Estonia, every boy or girl able to put up an exhibition, for money earmarked by Culture Endowment, is an artist accomplished...”
Festival “GooseFlesh”, Community Centre of Haapsalu, 26.07.2002.**

Kõne

Clare Charnley ja Katrin Kivimaa (Inglismaa/Eesti),
esitatud festivalil “KanaNahk”, Haapsalu 2002.

Lugupeetud sõbrad ja kolleegid, kunstihindajad ja kiibitsejad.

Mu päritolu seob mind väikese ja igavapoolse, kuid maalähedase Eestiga. Samas tegutsen juba pikemalt inglise kunstimaailmas. Vabandan, et võõrsil viibitud aja tõttu on mu kallid emakeel roostes. Loodan, et publikum hindab minu püüdlust emakeeles esineda ning soovi mitte alluda ülemaailmse imperialismi ehk macdonaldismi pealetungile.

Kunstiilmad Eestis ja Inglismaal on väga erinevad. Mõlemal pool on kuulsusi, kuid siin on pea igaüks kuulus. Suures kultuuris on kunstnike sama palju kui sipelgaid. Eestis on iga poisike ja plika, kes Kultuurkapitali rahaga näituse püsti paneb, juba tuntud kunstnik. No kuhu see kõljab? Noorpõlv rikutakse ära. Tööle ei taha enam keegi minna. PAHA LUGU. Vabandust, kukkusin moraliseerima. LÄHME EDASI.

Eesti üritab Euroopast erineda, asudes kaitsma traditsioonilisi, konservatiivseid, natsionalistlikke ja patriarhaalseid väärtusi. (“Vanamoeline mehelik mõtlemine” on Eestis moes.) Seda nii kunstis kui poliitikas, kodumajanduses kui aianduses. ÕIGE ONGI, pole meil vaja “libu-kunsti” à la Tracey Emmini “Voodi”. Patriootilise kunsti ülesanne on rahvuslikku taastootmist soodustada.

Kes tahab, võib hüüda “Hurraa!”. Miks te siis ei hüüa? Hüüdke “Hurraa!”.

Sel juhul on minul eesti kunstile küsimus: kus on positiivse isa kuju? Lugesin ajalehest, et siinse kunsti keskne kuju on MMM – ehk *male*, *married* ja *middle-aged*. Ausõna, kriitik kirjutas. Aga miks ei saa siis see kogukond ühe korraliku isaduse propagandaga hakkama? Isegi “paha poiss” David Beckham on ju isa!

Anyway, mis ma ikka jahun. KUHU MA JÄINGI?

AH JAA...

Eesti kultuuri värvikust soodustab võimu ja vastupanu, ministrite ja vaimuinimeste kuulumine ühte supipotti. Siin on kõik kõigiga lahutatud. Nii on noored ja vihased sukeldunud institutsioonide maailma. Kuigi samal ajal üritavad need görlid ja kutid vastanduda kunstielu niiditõmbajatele – võimukatele direktoritele, kurjadele kuraatoritele ja kibestunud kunstnikele – ning näitusesaaliid vallutanud kodanike hulgale, kes nõuavad: “Kunst kuulugu rahvale!”, “Ei sitajunnidele purgis!”, “Elagu ilu ja kits!”

Niisiis on elu siin konnatiigis lihtsam ja huvitavam ja rohkem nagu seebiooperis kui suures kommertslikus lombis. Kui tahate oma kunstiga maailmaareenile jõuda, siis pange aga isadusele pihta! Või mis sina, Mari Sobolev, sellest arvad?

Ma tänan lugupeetud kuulajaskonda kannatlikkuse ja läbitud kannatuste eest. Te olete nii tore publik, et ma räägiks teiega veel ja veel. Aga mu aeg on otsas. Vot nii!

BLUR

_blur conference

No 1./2002-8-21



- a) double, triple, quadruple ID
- b) Bowie, Stardust, stolen personality
- c) conceptual persona as real-life character
- d) fame-art objects as ready-mades
- e) dissolution of collective authorship
- f) asshole-mechanisms & schizo-world
- g) constant state of becoming
- h) infantile!

PE_B 2 2261 20023



If somebody would ask me, why I did it,
I would humbly lower my eyes and whisper:
Only out of desire to save Estonian art.

Mati Unt

Et kõik ausalt ära rääkida, nii nagu see oli, tuleb alustada algusest. Alguses oli nii, et me mõtlesime korraldada "Blur Conference'i" ja teha selgitustööd ühe võlts-kunsti ja võlts-identiteetide projekti asjus: 2001. aasta jaanuaris palkas meid Eesti Kunstnike Liit selleks, et teeksime neile ühe moodsa aastanäituse. Me siis tegime neile "young British art'i" ilma ühegi yBa-ta.

Mida see siis peaks tähendama? – Meie ei tea sest midagi! Aga mille pärast? – sellele küsimusele on meil palju vastuseid.

a) Puhtast rõõmust panna see tore kaubamärk Tallinna Kunstihoone fassadile.

b) Et vajutada seksipüstoli päästikule. Punk oli aastal 2001 meile suureks eeskujuks.

c) Valgustusliku hetke otsimiseks, kus urruaugu-mehhanismid asendatakse skisomaailmaga.

Nagu näete, oli meie kuraatoripositsioon kaunistest range. Algusest peale oli selge, et me ei suuda kohalike jõududega katta kõiki teemasid, mida oli vaja katta. Meil tuli mõned kunstnikud ikka endal leiutada ka. Tegime oma valiku, mis koosnes esimese järgu eesti kunstistaaridest, mõnedest värsketest tegijatest ja nendest kunstnikest, kelle me ise välja mõtlesime. Teate, me arvasime, et "isetehtud" kunstnikega on palju kergem opereerida. Vähemalt alguses arvasime nii.

Kunstniku leiutamist tuleb alustada nimest. Vivian Darkbloom on ju üsna hea nimi, eksju? Seda pseudonüümi on pealegi kasutanud vene-ameerika päritolu romaanikirjanik Vladimir Nabokov, mitmete romaanide (näiteks "Lolita") autor. See nimi näis sobivat internetist leitud pornopiiltidega, mida me niikuinii kavatsesime kasutada. Nagu Veenus sündis korporatsiooni Shell merekarbikujulise logo all, nägi Vivian Darkbloomi esimene kunstiprojekt ilmavalgust interneti lehekülje all. Alguses tundusid need olevat kõige tavalisemad lapsepilastuspildid, kuid äkki märkasime neis kunstilist kvaliteeti. Pildid olid eesmärgipäraselt "võltsitud", et nad paistaks meile nagu lasteporno. Darkbloomi suurte digitaalfotode seeria pealkirjaks sai "Adventures in the Photoshop". Kõik küsisid meilt millegipärast nende laste vanust. Ja me vastasime, nagu ilmselt ka Darkbloom oleks vastanud – küsimusega: "No aga öelge mulle, kui vanad on pikselid?" Ja enne, Vivian Darkbloomist sai "yBa näituse" kurikuulsaim kunstnik, sest ta oli nii ülbe.

Meie teine "leiutus", kunstnik Casabeam Barber, astus kontseptuaalsesse dialoogi Duchamp'i meta-meistriteosega "Aetud habemega Liisa". Teate ju küll, see on see töö, mille ta lõi pärast oma kuulsat taieist "L. H. O. O. Q." ja millel on kujutatud üht kunstilmas tuntud vuntsidega naist. Samuti nagu Duchamp lõpuks oma "Liisa" raseeris, eksponeeris Barber pilti kiilakaks aetud kolbaga Edgar S-ist. Edgar S. on eesti tipp-poliitik, keda kunagi peeti karismaatiliseks opositsiooniliidriks ja kellest muudkui õhkus märtrihaisu. Aga siis lasi Edgar oma pildi pihta tulistada sellel mõnevõrra lapsikul peaministril, tätslerliku skaudipartei valitseval kotkasilmal. Ja nii saigi Edgar S. peaaegu pool aastat ajakirjanduse haletsuspäikse all tasuta peesitada. Käisid isegi mingid kõlad, et valitsusringkonnad viljelevad vuuduud. Hiljem pidigi valitsus tagasi astuma.

Kuid nüüd tagasi näituse juurde. Olles Barberi töö "Raseeritud Edgar" jaoks endal Photoshopis juuksed maha ajanud, suunas Edgar oma niiske ja sooja pilgu vastasseinal toimuvale räpastele stseenidele. Tema silmis võis märgata tõelist kurbust, kui tuli kombulspolitsei ja Darkbloomi tööd maha võttis. Muide, Barberit ja Darkbloomi ühendab peale hingesuguluse veel see salapärane miski. Ainsa jälje Barberist leiate te Nabokovi "Lolitat", kus ta töötas

juuksurina Kasabeami nimelises Ameerika väikelinnas. Filosoof Richard Rortyle meeldib kirjutada mr. Barberist üksnes siis, kui ta viitab Nabokovi tõekspidamistele esteetika vallas. Ilmudes ainumas Nabokovi lauses, räägib Barber meile ühe jutu, mis paljastab Rortyle peategelase Humbert Humberti täieliku ükskõiksuse. Karismaatiline opositsiooniliider Edgar S. on meie Humbert Humbert, teie aja-kangelane, kiilaspäine lauljanna.

Me lootsume, et isetehtud kunstnikega on palju kergem suhelda, kuid olukord väljus kontrolli alt. Paljud vaatajad arvasid, et näitusele kaasatud uustulnukad (*nouveau aliens*) on samuti võltsitud. Kunstikriitik Mare Tralla kirjutas oma kriitilises artiklis, et meie projekt oleks olnud sotsiaalselt palju asjakohasem, kui me oleksime kõikides intervjuudes, mida me näituse ajal meediale jagasime, oma projekti sotsiaalset asjakohasust selgitanud. Aga meie ei selgitanud. Olukord muutus algselt plaanitust veelgi skisoidsemaks. Tsiteerides Stewart Home'i punkhümmi, oleks me võinud olukorda iseloomustada lauldes: "There is no difference between the same and the other", kõlab see laul, kaigub see viis.

Pärast näitusega kaasnenud meediahüppeid ja paanikahooge nõudsid paljud Eesti kunstimaailma juhtfiguurid meilt seletust. Oli tekkinud turunišš, ja me olime jällegi valmis seda aseainega täitma. Nii tekkis meil konverentsi idee, mis esitaks sama teema teoreetiliselt tasandilt.

Alguses mõtlesime korraldada tõeliselt kena konverentsikese. Konverentsi *best of* avaldamiseks saime nõusse isegi ühe kunstiajakirja. Aga kui asi jõudis tegeliku organiseerimistööni, siis selgus, et me ikka väga ei viitsi fondide ründamisega tegeleda. Nüüd on "Blur" konverents, mis toimub üksnes paberil – kunst.ee veergudel ja kvartalikirja rahadega.

12. juunil 2002 saime kunst.ee peatoimetajalt Heie Treierilt kirja. "On veel üks jutt. Mis puutub ERI-sse, siis kuulsin Andersilt, et see olevat "blur conference" ja üldse mitte ERI. OK, sai siis niimoodi välja kuulutatud, aga ilmselt peab Tallinnas ikkagi kohtuma, nii, et mina saaksin teist aru ja teie minust ka. Loen praegu Gadameri, et mõista, mismoodi tekib mõistmine, ühesõnaga pean hermeneutikat väga tähtsaks."

Paistab, et iga kord, kui me hakkame midagi selgitama, tuleb meil aina rohkem igast asju selgitada. Meie puhul kohtuvad selgitamine ja mõistmine ilmselt üha harvem. Kurb küll, elu on karm! Kuid miks mitte muuta meie ebaõnnestumine strateegiliseks eeliseks, lähtepunktiks veel ühele segadust tekitavale loole. Kas te teate, mida Throbbing Gristle tegi seitsmekümnendate alguses Jacques Lacaniga, siis kui nad olid veel COUM Transmissions? Nad võtsid Lacani teooria, mille kohaselt iga edukas identifitseerimine on ühtlasi ekstaatiline eksitus, vääridentifitseerimine, pöörasid Lacani ümber ja tegid talt oma kunstiretsepti. Ühe projektina kavatsesid nad avaldada 1000 eri raamatut, kõikides 1001 eri väidet COUM Transmissions'i kohta. Megalomaanilisest projektist teostati ainult kontseptuaalne promill. Sellegipoolest kõneldakse tänapäeval üha harvem Jacques Lacanist – kõik räägivad nüüd ju ainult COUM-ist. Projektiga manifesteeriti, et "COUM on totaalne summa kõigest, mis iial on tema kohta öeldud, mõeldud ja kirjutatud, pluss kõik see, mida iganes mis iganes meediumi vahendusel ta teeb, pluss kõik see, mida ta kunagi ei ole teinud ega mõelnud teha, või siis, mida ta oleks võinud teha." Kas seegi ei aja pisut segadusse!? Kuid segadus on suurepärane lähtekoht erinumbrile kunstiajakirjas, mis püüab tervet universumi sõnadega selgeks pesta!

Instead of blur conference

To tell you the whole story in an honest and clear manner, we must start from the very beginning. We first thought of "blur conference" as a kind of an explanation to one of the fake art-and-identity projects we started in January 2001. We were hired by the Estonian Artists Union to do something fashionable for their annual exhibition. We did them "young British art" without a single yBa around.

What does that mean? – We don't know!

But why? – For that we had several answers.

- a) Out of sheer pleasure of seeing this trendy trademark on the facade of Tallinn Art Hall.
- b) To pull the trigger of the Sex Pistols. Punk was very inspiring for us in 2001.
- c) To seek the enlightening moment when the Asshole Mechanisms are replaced by the Schizo-World.

As you see, our curatorial vision was rather strict. It was clear from the beginning that we couldn't possibly cover the themes we intended to explore with the local resources. We had to invent some artists. We mixed a selection from first rate Estonian art-stars with some fresh faces brought on the scene specially for the "yBa" and some "fakes" we made up ourselves. You know, we probably thought that it would be much easier to manipulate fake artists. That was what we thought in the first place.

To create a fake-artist you have to start with a Name. Vivian Darkbloom is a good one, isn't it? Besides it is the pseudonyme used by novelist Vladimir Nabokov. It seemed to suit ideally with the porn pictures we had found on the Internet and intended to use for the exhibition anyway. So, like Venus was born under the aegis of the Shell Corporation, Vivian Darkbloom's first art project came to this world from the Internet. First they just seemed to be ordinary child-abuse images, but then we noticed the artistic moment. The pictures were fake, manipulations made to look like kiddy-porn. The title of Darkbloom's work, carried out as large digital prints, was to become "Adventures in Photoshop". Everybody asked us how old were the children? We could only reply as Darkbloom would. "But tell me how old are the pixels?" she would have asked as an answer. Well, Vivian Darkbloom became the most notorious participant of the "yBa" show because she was so arrogant.

Another of the fake artists, Casabeam Barber, created a conceptual dialogue with Duchamp's meta-master-piece "Mona Lisa (shaved)". You know, it is the one Duchamp made after his famous L.H.O.O.Q., a young women with some art-world credibility exhibited with moustache. As Duchamp shaved Mona Lisa Barber exhibited a picture of shaved Edgar S., Estonian top-politician, then considered as a charismatic opposition leader with an aura of untainted martyrdom. Edgar had recently had his picture shot by somewhat childish Prime-Minister from the Party of Thatcherite Boy-Scouts. Thus he could fry himself in the pity of the press for almost half a year. There was even some gossip about voodoo practices in governmental circles, and then afterwards the government had to resign and from that day on they are very resigned. But then, in the exhibition, having his head shaved in "Photoshop" for Barber's "Edgar (shaved)", our pet politician Edgar S. focused his slimy glance on the dirty pictures on the opposite wall. There was true sadness in his eyes when the chastity-police took down Darkbloom's works. By the way, besides this emotional link, there is another connection between Barber and Darkbloom. You can find the only traces of Barber in Nabokov's "Lolita", where he worked as a hair-dresser in a city called Kasabeam. Philosopher Richard Rorty likes to talk about this character when he refers to Nabokov's aesthetic credo. Making appearance in just a

single sentence he tells us a story and reveals the fundamental indifference of the protagonist. We had the charismatic opposition leader as our Humbert Humbert, as our bald protagonist.

As we already said, we hoped that fake artists could be more easily handled than the real, but the situation got out of hand. Many of the viewers thought that the newcomers we engaged to the exhibition were also fake personae. Art critic Mare Tralla wrote in her critical article that our project would be socially more relevant if we had explained the social relevance of our project during numerous interviews we gave in the media. We didn't. The things got even more schizo than we originally intended. To quote a punk anthem by Stewart Home we could refer to the situation by singing; "There is no difference between the same and the other."

After hype and confusion around the exhibition many of the leading figures in the Estonian art world told us that we owe them an explanation. There was a demand, a niche in the market, and once again we were ready to exploit it. Thus we came to the idea of conference continuing with the same themes in a theoretical framework.

First we thought to make a really nice conference. And we even got an art-zine to publish the best of it. But when it came to the organisation work, we found that we are too lazy for fundraising raids. Now "blur" is a conference, taking place only on paper, on the pages and payroll of the quarterly "kunst.ee" magazine.

On June 12th 2002 we got a letter from Heie Treier, editor-in-chief of kunst.ee. "As I heard from Anders, you are going to do a "blur conference" and not "blur conference SPECIAL", ok, so I announced it like that, but obviously we have to meet in Tallinn, so that I can understand you and you can also understand me. At the moment I am reading Gadamer, to understand how to achieve understanding, to say it short, I consider hermeneutics to be very important." It seemed that every time we start to explain something we end up having even more things to explain. It seemed that from our point of view explaining and understanding seldom meet. How sad, life is tough!

But why not to take our failure and make it a strategic asset, a starting point of yet another story. Do you know what Throbbing Gristle did to Jacques Lacan in the early seventies, when they still were COUM Transmissions? They took Lacan's theory that every successful identification is also an ecstatic blunder, a misidentification, and gave it a proper boost by making it a recipe for their own art. As one of their laxative lacanian projects they planned to issue 1000 different books all containing 1001 different statements about COUM Transmissions.

COUM smashes the state

COUM is fab and kinky

COUM ba ya my lord

COUM will say or do anything for publicity, etc.

Only a conceptual 1/1000 from this megalomaniac project was actually carried out. But anyway nowadays you can seldom hear a word about Jaques Lacan any more and all they talk about is COUM. The first COUM project served as a manifesto declaring that "COUM is a total sum of everything ever said, thought and written about it plus everything ever done in any a medium plus everything it has never done or thought to do or anything it might have done." Isn't it a bit confusing also!? But confusion serves as a great starting-point for a special issue of an art magazine, aiming for the whole universe to be clarified, to be washed by words!

performance about nothing

to meet the standards of being nothing. there are holes in our heads, but alien voices. now we will do a tribute to our brother in englishness, our favourite artist Martin Creed, who is born to be a gift to this world, a gift from her mother, Scottish Mary, Mary of many virtues.

day and night we practice englishness. to put it simple, that's our work. that's the voodoo we do, putting englishness back to business, leasing it to English art, earning money with all twelve holes in our heads.

no-no, now when I plan to count the holes again I can say all holes count. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The End.



Brittide hullud mõisted

Hiljuti tuli minu juurde üks eesti tüüp, et mulle näidata ühe näituse bukletti. Näituse oli ta koos paari teise eestlasega korraldanud ühes kunstigaleriis Tallinnas, Eesti pealinnas. Näituse nimi oli “noored briti kunstnikud”. Aga kunstnikud olid seal näitusel kõik pigem eesti kui briti omad. Mõiste “noored briti kunstnikud” olid nad lihtsalt omastanud, kuna selles on vuuduu-väge. Kogu üritus oli üks naljategemine briti kunsti-scene'i mütoloogia arvel.

Tüüpilised britid

Brittidele meeldivad väga loomad ja lapsed. Näitustel on neil praegu kõik kohad loomi täis, tavaliselt mingeid mutante või seksuaalselt erutunud või surnud loomi – võtame näiteks Damien Hirsti haid ja sead, mis sümboliseerivad surma. Aga näiteks Mark Wallingeril on ratsahobused, mis sümboliseerivad klassikuuluvust, kuid mille esiots erineb nende taguotsast, sümboliseerides nii nende kummalist ristatud sugu. Ka lapsed on neil näitustel kuidagi muteerunud, võib-olla mingi tuumakatastroofi tõttu, ja kindlasti ka seksualiseeritud – nagu vendade Chapmanide lapsed-pornomannekeenid.



Tierney Gearon, *Untitled*, 2000

Vaata, emme, pükse pole!

Tegelikult on Briti galeriides praegu ohjeldamatult pornograafilisi lapsi, kuna hiljuti oli kunstfotos kõigil paljaste laste kiiks, et saaks briti meediat õrritada, et neis võib-olla polegi midagi pornograafilist.

Eestlased

Ja nii oli seda kõike ka eestlaste näitusel. See oli täis vägivalda ja šokke ja tabude testimist. Rahvusvahelised loomakaitseaktivistid protesteerisid elavate mesilaste kasutamise vastu ühes näitusel eksponeeritud töös. Nad saatsid veebi sõnumeid, mis kuulutasid, et need eesti tüübid tuleks maha lasta, nii et nende ajud pritsiksid galerii seintele. Nad ütlesid, et see oleks parem kunstiteos. Ja Eesti Kultuuriministeeriumi ametnikud käisid ja katsid ühe teise eksponaadi, milles esitati lastepornot, musta riidega, kuna seaduse järgi ei tohtinud seda näituse ajal ära viia.

Aafriklased

Kui eesti tüüp kirjeldas oma "noorte briti kunstnike näitust" ja selle šokeerivaid ja tsenseeritavaid teemasid, tundus see mulle sama nagu aafriklased impeeriumi päevilt, kes tegid misjonäre kujutavaid primitiivskulptuure – võttes kristliku sõnumi omaks, aga pöörates selle pahupidi, nii et sellest saab osa nende vuuduust. Aga see on muidugi vale puha, sest noorte Briti kunstnike kunst on juba iseenesest sünge ja irratsionaalne.

Punkarid

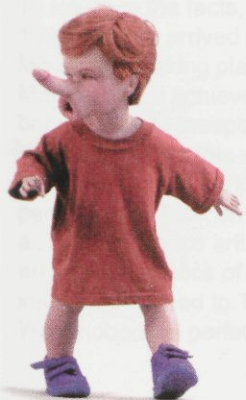
Eestlaste trikk oli selles, et nad võtsid punk-*attitude*'i – milles oli osa aukartust ja teine osa lõhkumis-soovi – kunsti suhtes, mis juba iseenesest oli pungilik. Eestlased tahtsid yBa hämmastavat edu endale, kuid nad vaatasid seda küllalt selge peaga, et näha eduga kaasnevaid moonutusi, seda veidrat suhet, mis on briti meedial yBa kunstnikega ja yBa kunstnikel briti meediaga.

Briti Nõukogu

Isegi Briti Nõukogu kui punki panevate eestlaste märklaud oli küllaltki segadusttekitav. Selle asemel, et suhtuda neisse kui vanadesse mõttetutesse peerudesse, hindasid eestlased Briti Nõukogu iseenesest kasulikuks institutsiooniks – tegelikult oli neil kahju, et Briti Nõukogu süüdistas neid nüüd Briti Nõukogu logo väärkasutamises "noorte briti kunstnike" bukletil.

Briti nädal

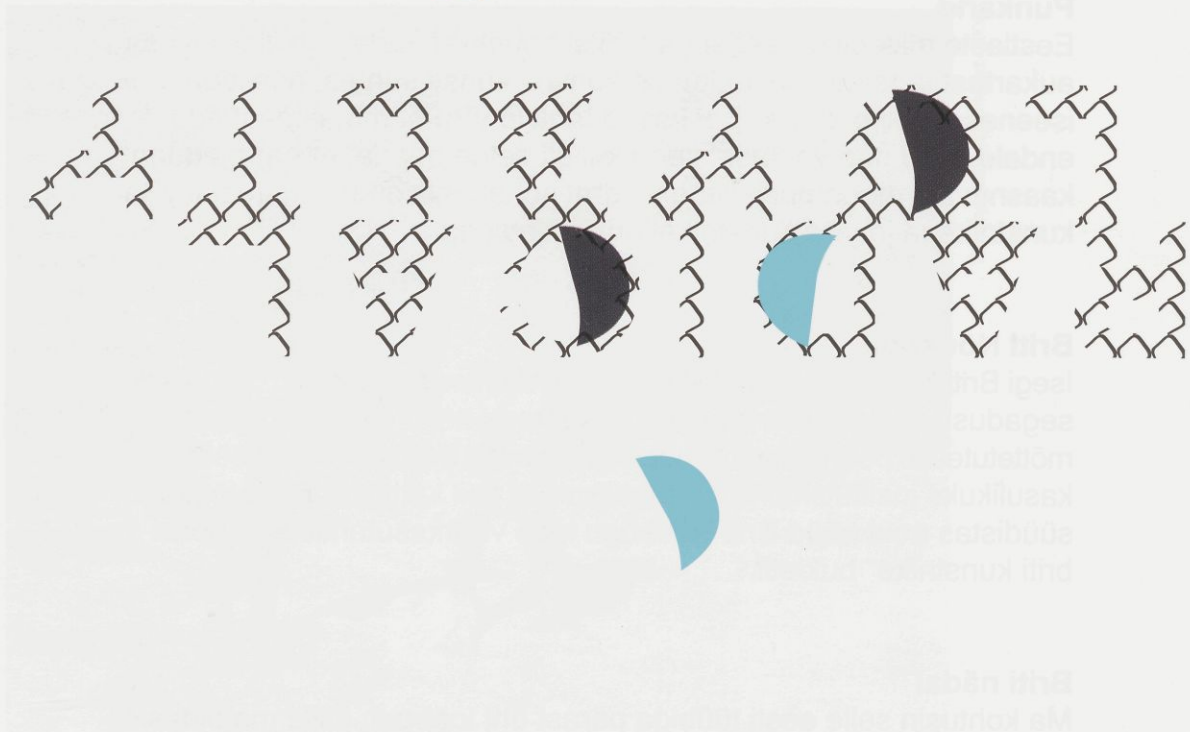
Ma kohtusin selle eesti tüübiga pärast üht loengut, mille ma pidasin Riias, Läti pealinnas. Jutt käis Briti kunstielust. See oli osa Riias toimuvast üritusest, mida kutsuti Briti nädalaks. Minu publik oli trendikas ja entusiastlik. Nagu see eesti tüüp, teadsid ka nemad küllaltki palju Briti kunstielust; nad teadsid lühendit yBa ja kõiki põhitegijaid ja näitusi ja nendega seotud



Jake and Dinos Chapman, *Fuck Face*, 1994

Brittide hullud mõisted
Hiljutu aastate jooksul on maailmas toimunud muutusi, mis on muutnud meie mõtlemise ja käitumise viisi. Nüüdseks on maailm muutunud ühtsemaks ja avatumaks. Meie ühiskond on muutunud enam-vähem ühtseks ja avatumaks. Meie ühiskond on muutunud enam-vähem ühtseks ja avatumaks. Meie ühiskond on muutunud enam-vähem ühtseks ja avatumaks.

Tähtis on mõelda
Brittide mõtted võivad olla meile kasulikes ja inspireerivates. Nüüdseks on maailm muutunud ühtsemaks ja avatumaks. Meie ühiskond on muutunud enam-vähem ühtseks ja avatumaks. Meie ühiskond on muutunud enam-vähem ühtseks ja avatumaks. Meie ühiskond on muutunud enam-vähem ühtseks ja avatumaks.



Britid ei ole
Meie ühiskond on muutunud enam-vähem ühtseks ja avatumaks. Meie ühiskond on muutunud enam-vähem ühtseks ja avatumaks. Meie ühiskond on muutunud enam-vähem ühtseks ja avatumaks. Meie ühiskond on muutunud enam-vähem ühtseks ja avatumaks.



Well, if Niru Ratnam is Jacques Lacan...

Anders Härm & Hanno Soans



Marko Laimre Self-portrait as Reiu Tüür, 2002

"I am Jacques Lacan."
Niru Ratnam

There is a certain French connection in our life we want to share with you. To share everything we have common with French, we have to start from the very beginning. The story starts with a legend, a promise by our favourite artist Marko Laimre:

"From this day on I declare that I claim no monopoly on using the name of Reiu Tüür."

The point is that Reiu Tüür is a real-life character, an artist whose identity was once taken over by another artist. Thus Reiu Tüür became a conceptual persona, an idiot granted an extra life – eternal life externalised. "One two three four, cretins wanna hop some more! Four five six seven all good cretins go to heaven!"

(From now on, we kindly ask you to read the following passage in French accent.)

As earlier Reiu Tüür was an artist who didn't attract us neither by his beauty nor his ugliness, now he became a ready-made. There was a certain indifference in the very essence of his being in the world that attracted us. The more we look at him now the more we like him. He is so Ziggy now! And besides, when he now comes for the visit, we always have to clean up the stardust.

To return to the facts, we must recollect an incident on June 20th 1999. Having arrived at a performance festival "Time, Space & Movement", taking place in Paide, a provincial town in deep Estonia, Marko Laimre achieved a certain state of creative drunkenness, bringing him to irresponsible acts of misidentification. Hey, hey, hey! Why is it always this way!?! Probably it was exactly because he wasn't invited to perform at the festival that he suddenly started to perform Reiu Tüür, an artist who was invited to perform at the festival as a performance artist. Here we faced a neo-socratic concept of art – the maieutics of giving birth without pain. Reiu Tüür, deeply insulted, returned to Tallinn, the capital city where he belonged. Well, nobody is perfect!

In the summer of 2001, when doing a curatorial job for an exhibition at Wäino Aaltonen Museum in Turku, Finland, we went through some similar moments. The so to say "Reiu-Tüür-Moment" in our own creative work was also inspired by historic circumstances and unfavourable context. Back on those days we were forced to work under an umbrella concept of Baltic Art. And it was raining heavily!

On one of those rainy days, as we started our journey through the Baltics, we decided to get very drunk and very very stupid as it was not easy to bear the responsibility of newly acquired identity as Trans-Baltic art curators. Sadly one of us, Hanno, started to vomit already on the 5th hour of the trip and kept on vomiting until we

reached Vilnius. As his curatorial costume was all covered with the last night's philosophical heritage and it started to smell too bad for official receptions – the decision was made collectively that he should continue clean and naked. The other of us curators, Anders, understood in his state of delirious melancholy that his fellow curator is left without any vestiges of curatorial authority and can be used only as a sad example of Estonian art – famous and naked. Thus we made great contacts. And we still miss you Linda! When returning to Tallinn from our well financed curatorial trip we were full of impressions – we had a whole list of interesting artists we wanted to collaborate with. (Do you know what Virga Januskeviciute did to Rambo Bambi II?) But nevertheless, as we had earlier caught this so-to-say "Reiu Tüür virus", we were brought to irresponsible acts of cheating and conspiracy. We chose two of the artists whom we had a pleasure of meeting, Ēriks Božis from Latvia and Darius Mikšys from Lithuania, and borrowed their names and their artistic manners for the show we did.

Let us now describe the first work we made, the work of our favourite Latvian artist, the coolest guy in Baltics, Ēriks Božis. It consists of 2607 sheets of plain white A4 paper installed as a white cube as high as the papers height and therefore its name is "2607 sheets of A4 paper". Ēriks is known for his minimalist joke-sculptures, where he appropriates everyday objects and gives them a little twist, by exaggerating or diminishing their dimensions, making them fake, non-functional. It took us almost a year to confess him what we have done. As we told him the story, he thought about it for 5 solemn minutes and then replied: "I have been doing these fake objects –fake telephone booths, benches and so on, and now somebody makes a fake ME, appropriates me as a fake artist. I want this work for my catalogue!!!" What an enlightened attitude towards the copyright issues!

And now let's let our desires loose with a little French *moralité*. There is no difference between the same and the other. Everyone is Jacques Lacan.

Chris Evans

Logotype for European Sculpture Consultancy, 2002
Art Museum of Estonia

David Jonesi juhtum

Anders Härm & Hanno Soans



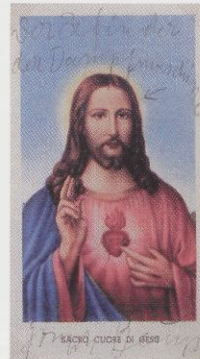
Vaadates tagasi oma esimestele saavutustele rokkstaarina, kinnitab inglane David Bowie, endine kunstitudeng, et tema ja teised glämmipioneerid nagu Roxy Music tahtsid oma tegevusega laiendada roki piire. Kas tunnete ära saksa kunstniku Joseph Beuysi¹ kõnepruugi? Tsitaat Bowie'lt: "Me üritasime tuua oma muusikasse visuaalseid aspekte, mis kasvasid välja meie huvist kujutava kunsti, teatri ja kino vastu. Ühesõnaga kõige vastu, mis asus väljaspool rokki. Mina tutvustasin dadaismi ja jaapani kultuuri elemente. Me käsitlesime ennast kui avangardistlikke rajaleidjaid, kui postmodernismi embrüonaalse vormi esindajaid." Vaadake vaid, millise kergusega Bowie ennast avangardiga identifitseerib. Võiduka rokkmuusiku sõnavarasse ilmuvad noodid, mis osutavad olulisele nihkele popi ja avangardi mõisteis. Kui Bowie räägib dadast, peab ta oma eeskujuna eelkõige silmas Duchamp'i. Kalkuleeriv suhe oma autoripositsiooni, poliitilise platvormi puudumine, hedonistlik individualism, mängulisus ja ironia ning valenimede kasutamine on omased mõlemale. Siinkohal tasub eriti meenutada Duchamp'i loodud Rose Selavy kuju, tema alter ego, kelle nimesse on peidetud sõnamäng: *Eros c'est la vie*.² Rose Selavy on kunstiajaloo esimene kontseptuaalselt väljapeetud mäng androgüünse topeltminaga, praeguseks täiesti tüütuks leierdatud *drag*'i teema sissejuhatus. Tõmbame siinkohal ühe triibu Duchamp'ist Bowie'ni. Taas on raske vaikida Warholist, tema *Factory*'st ja rollist Velvet Undergroundi produtsendina. Bowie rääkis muide vahetpidamata Warholist; see tüki Ameerikast oli talle väga oluline. Kui võimalik, palume nüüd kuulata Bowie' lugu "Andy Warhol".

Analüüsides ajakirja *The Face*, kinnitab sotsioloog Dick Hebdidge, et see väljaanne "allub sümbolsele Jaapanile – tollele märkide, robotite, arvutite, miniaturiseerumise ja autode impeeriumile. Jaapan

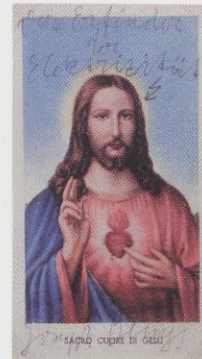
toimis kui pinnapealsuse esimene kodu tervele reale n.-ö. orientalistidele, näiteks Roland Barthes'ile³, Noel Birchile, Chris Markerile, David Bowie'le⁴ ja loomulikult bändile nimega Japan. *The Face*'i leheküljed, mis on nagu idamaise *no*-teatri etenduse maskiseeria, esitavad farsi Briti impeeriumi allakäigust. Lavastuse nimi on "(Ma arvan), et ma lähen jaapanlaseks". Hebdidge räägib oma artiklis esimesest ja teisest maailmast. Esimene, mille kujundlik vaste on Briti impeerium, tähistab modernset maailma, milles eksisteerivad kindlad sümbolisatsiooni-hierarhiad. Teine maailm Jaapan tähistab sümbolisatsiooni meelevaldsust postmodernses kultuuris. *The Face* ei üritagi turustada autoriseeritud versioone minevikust, väsinud parteipoliitikat ega turgutada kogukondlikku ühtsuse illusiooni. Pole midagi muud kui mäng, milles tuleb üksteist üha kangemate piltidega üle trumbata.

Me ei väidagi, nagu oleks Bowie too heeros, kes viis ainuisikuliselt läbi need nihked popi ja avangardi mõistes, mida kaheksakümnendate algupoolel kehtastas *The Face*. Kuid ometi torkab see muutus kultuuri toimeväljal Bowie' näitel esimesena selgelt silma. Pole siis ime, et teda on Barthes'i kõrval peetud üheks postmodernismi ikooniks. Bowie' selja taga seisavad kultuuritööstuse algmed, identiteedivabriku direktorid – produtsendid. Muusikatööstuses ilmneki esimesena postmodernistlik olukord majanduses – marksistlikult tootmisvahendite kesksuselt turundus- ja brändikesksele süsteemile.

Seitsmekümnendate alguses ilmus Bowie' esinemistesse lavapersoon Ziggy Stardust. Stardusti lugu on androgüünsest popstaarist, kes saab raadio kaudu kontakti maaväliste jõududega ning võtab nende sõnumeid vaimse lunastusena käsitledes endale messiase rolli. Samal ajal kasutavad UFO-d teda ära invasioonikanalina, kelle kaudu nad maailma hävitavad. Sellest räägib meile 1972. aasta



Joseph Beuys
Aurumasinaleiutaja, 1971



Joseph Beuys
Elektrileiutaja, 1971

plaat "Ziggy Stardust and The Spiders from The Mars" ning Bowie' uuenenud üliteatraalne imidž. Bowie' väidab, et Ziggy oli ühe suvalise rätsepatöökoja nimi, millest ta ühel heal päeval juhuslikult mööda sõitis. "Loomulikult kõlas sealte Iggy Popi nimi, aga see oli rätsepatöökoda. Ja ma mõtlesin, et kogu see värk saab niikuinii alguse riietest."

Pärast LP-d "Space Oddity" (1969) kulus veel kaks-kolm aastat, enne kui Bowie' vastuoluline isiksus leidis täielikku tunnustamist, väidab meile Valter Ojakäär. "Otsustavat rolli mängis siin mitte tema teatraalne ekstsentrilisus (roosad juuksed, pikad kleepripsmed, fantastiline jumestus, transvestism⁵, vaid tema laulude poeetilismuusikaline kaal ja saateansambli "The Spiders" kvaliteetne mäng."⁶ On liigutav tõdeda, et isegi nii imidžikeskse nähtuse kui glämm-rokk puhul ei astu Ojakäär maha puhta kunsti retoorilisest rongist; "valter ajukäär, my ass!"⁷

Ziggy Stardust oli tegelikult terve hulk asju, kuid vahest kõige enam laenab Bowie ühelt II järgu rokkarilt Vince Taylorilt, kes leidis oma turuniõi "prantsuse Elvisena". Noort Bowie't, kes kohtus Tayloriga Londonis 1966. aastal, võlus tema kiiksuga käitumine⁸: "Tavaliselt oli Vince'il kaasas Euroopa kaart ja ma mäletan täpselt, kuidas ta selle Charing Cross Roadi rongijaama ees lahti tegi, asfaldile laotas ning, suurendusklaas käes, sellele põlvitas. Ma põlvitasin tema kõrvale maha ning ta näitas mulle kõiki kohti, kuhu järgmise paari kuu jooksul UFO-d maanduvad. Ta elas kindlas usus, et tema, tulnukate ja Jeesus Kristuse vahel on väga tugev side." Taylori reaalsusetaju kippus üha sagedamini kaduma. Elu kliinilise hulluse piirimaal võimendas Taylor veini, speed'i ja LSD-ga. Tema etendustest Prantsusmaal räägiti legende, kuni ta, Bowie' sõnul, "tuli ükskord lavale üleni valges ja kuulutas, et kogu see roki värk oli vale ja et ta

on tegelikult Kristus ja et see on Vince'i ja tema karjääri lõpp ja kõige muu lõpp ka. Tema loost sai Ziggy persooni ja maailmavaate kese." Samas oli messiaanlik teispoosusega suhtlev kitarrikangelane Ziggy Stardust nagu tellitud parodeerima kuuekümnendate lõpu klišeelikult traagilisi staarimüüte; tuntumad näited kahtlemata Jim Morrison, Janis Joplin ja Jimi Hendrix. Rokihuvilisele meenub ehk selle teemaga seoses ka Pink Floyd'i Syd Barrett ning Fleetwood Maci Peter Green, üks Messiasena vähem tuntud rokkar, kes kadus õige pea suurelt lavalt halvenenud vaimse tervise tõttu. Bowie fännib kunstitudengina täitsa siiralt Ameerika kolgastest pärit tüüpe (tema iidoliteks on Iggy Pop ja Lou Reed), kes elavad roki võtmes läbi romantilise loojahulluse klišeid.⁹ Bowie saab aru, et ta ei saavutaks ealeski sellist ehedat *white trash*'i naiivselt meeleheitlikku enese-tunnetust. Suutmata süüdimatult hullu panna, esitab ta sama teema metatasandilt. Nagu kuulutab roki kriitika, oli "Ziggy Stardust and the Spiders from the Mars" album, mis tappis kuuekümnendad. Paroodia ja topeltmängu element on Bowie' puhul oluline, kuid huvitav on vaadata, kuidas ülevõetud mängulised elemendid lahustuvad tema enda elus. "Mingil ajal, 1972. aasta lõpus ja 73. aasta alguses, olid Bowie ja Ziggy praktiliselt eristamatud. Osa selle albumi müstikast, mis toimib siiani, on selles, et nende laulude püüd luua Bowie' mütolooget ("I could make a transformation as a rock 'n' roll star, so inviting, so enticing to play the part") kehastab paralleelselt protsessi, mis tegi Bowie' st endast olulise kunstniku. /.../ Tegelikusega manipuleerimiseks ülevõetud käitumisviiside pakett muutus Bowie enda karjääri šablooniks." Kui Bowie' legend räägib sellest, kuidas Ziggy Stardusti kaaperdasid UFO-d, siis Ziggy Stardust kaaperdab samamoodi Bowie', võttes pikaks ajaks initsiatiivi enda kätte. Mingil perioodil samastas Bowie end täielikult oma

lavapersooniga ja mäng osutus ühtäkki väga probleemseks. Ka aastaid hiljem, 1997. aastal, mil tehakse filmi "Velvet Goldmine", on see Bowie'le valus teema – ta ei annagi filmi autoritele luba oma laulude kasutamiseks.¹⁰ Bowie' autoripositsioon võtab suurepäraselt kokku postmodernse eneseteadvuse postmodernses kultuuris. Selles on skisofreenia kui postmodernse subjekti mittepatoloogise minapildi motiiv, või siis patoloogia kui uue postmodernse normi motiiv.

"He fell in love with the image of himself and suddenly the picture was distorted", laulab Kraftwerk seitsmekümnendate keskpaigast pärit loos "The Hall of Mirrors", mis on staariteema üks stiilsemaid avaldusi popmuusikas. Soovi korral võimaldavad selle laulu sõnad meil jõuda Jacques Lacani identiteediteooria peensusteni. Robustselt öeldes, saab Lacani arvates imikust inimene hetkel, mil ta ennast peeglist ära tunneb ja omandab paralleelselt esimesed keele alged. Just peegli kaudu toimub sisenemine sümbolisesse ruumi. Loomulikult on Lacani jutt peeglist kujund. Huvitavaks läheb aga siis, kui mõistame, et ükskõik mis objekt võib olla iha peegliks. Tsiteerime: "mistahes pilt on subjekti minapilt". Peegel kui ideaalse minapildi vangla, pole Kraftwerkil sugugi juhuslik teema. Arusaamiseni, justkui võiksime oma identiteeti vabalt valida, luua, osta – mis on üks postmodernse kultuuri keskeid väiteid, jõutaksegi staari mudeli kaudu. Staarimudeli paatos on niisiis: ärge muretsege,

tüübid, kui teil on Oidipusega kõik perses, tellige endale uus peeglifaas! Staarid, antud juhul Bowie ja Kraftwerk, müüvad meile reaalse raha eest postmodernistlikult kultuuriteoorialt laenatud illusiooni identiteedi täielikust vahetatavusest ja annavad fännidele võimaluse uueks samastumiseks teisel pool tellitud peeglifaasi. Igatahes kipub staariteema, nagu ka kõik muud asjad, 1970-ndate alguses kontseptualiseeruma, staarid hakkavad ennast mängides ühtaegu ka ennast reflekteerima ning staariteema jõuab ka kujutavasse kunsti. Seitsmekümnendatel tegutsenud *performance*-i-grupi Coum Transmissions ja bändi Throbbing Gristle liige Genesis-P-Orridge kirjeldab olukorda: "Paistab olevat üldine trend nooremate kunstnike hulgas, et nad huvituvad rokilavast, justkui oleks see samasugune kunstitegemise vahend nagu värvid. Mõned kunstnikud tegutsevad kui *fame-art* i objektid, nad on ise muutunud meediumiks ja meedium on olla kuulus." Ka Bruce McLean, 1972–1975 tegutsenud *performance*-i-grupi Nice Style, The World's First Pose Band juhtfiguur, kinnitab meile, et "*the key to entertainment is style and the key to style is the perfect pose.*" Kaasaegses kunstis mõjuvad popi poosid juba täiesti loomulikult, me oleme nendega täiesti ära harjunud. Eelmise aasta Turner Prize'i võitja Martin Creedi üheks kontseptuaalseks teoseks võib näiteks pidada bändi Owadda. Young British Arti põlvkondlik kreedo ongi: *Hey western civilization, artist deserves the fame of the rockstar, let's start with me.*¹¹

- 1 "Postminimaalkunsti ja etenduste kuulsaim esindaja, kes nõudis kunsti lahustumist elus." Vt. Kangilaski, Jaak. Üldine kunstiajalugu, Kunst, Tallinn, 1997, lk. 296.
- 2 Vt. Leesi, Lauri. Prantsuse keel algajatele. Kirjastus "Valgus", Tallinn, 1987
- 3 Barthes kirjutas kuuldavasti kunagi mingi raamatu Jaapanist, aga me ei tea, mis selle nimi on. Sellest ei olegi midagi – Barthes ei teadnud Jaapanist ka midagi. Ta kutsuti Jaapanisse mingile konverentsile ja talle hakkasid lihtsalt hieroglüüfid meeldima.
- 4 David oli näinud jaapani moedisaineri Kansai Yamamoto stiiliseeritud töid, mis vallutasid toona moemaailma. Aasta hiljem vahetas Bowie oma kostüümikunsti Freddie Burretti Yamamoto vastu. "Ziggy soeng oli viimse juuksekarvani laenatud Kansai väljapanekult Harperi kaubamajas," meenutab Bowie hiljem. Tema modellidel oli peas *kabukiteatri* erepunane lõviparukas. "Minu arust oli see kõige dünaamilisem värv, nii et me üritasime teha minu paruka sellele võimalikult sarnase... Ma ajasin selle põõni ja selle jubeda vanaaegse juukselaki abil." Nagu Ziggy Stardusti sõnad prohvellikult ette kuulutasid, oli Ziggy Stardusti soeng nagu "mingi Jaapani kiisu".
- 5 Transvestism – vastassugupoole riietuse ja käitumise omaksvõtmine Vt. Ojakäär, Valter. Popmuusikast, Eesti Raamat, 1983, lk. 236 alaosas.
- 6 *Ibid.*, lk. 236 ülaosas.
- 7 Kuraator Kiwa repliik kontseptsioonitekstist üritusele "1+1=1" osutab kunstnikkonna sügavale rahulolematusele rokkikriitikaga.
- 8 Bowie hüüatab samas intervjuus vaimustunult: "Sei mehel töötas ainult pool aju."
- 9 Olemegi jõudnud kohta, kus rokkmuusikale jääb pihku van Goghi kõrv.
- 10 *Once again, welcome to the Schizo-world!*
- 11 Vt. John Smith!



Egotripp läbi subkultuuride

Kiwa



21. Eksperimentaalne sotsioloogia on võimetu pakkuma eksperimentaalsele muusikale subkultuuride uurimise meetodi osas mingeid alternatiive. See teema on otsas; selle me joonime läbi. M.Craven kirjeldab raamatus *Öökull huikas mind* ehtsas indiaanikylas integreerund kirikuõpetaja silmade läbi tõsimeelsetele antropoloogidele iba ajavaid indiaanlasi. voldemar vaga põhjendab natiivset aafrika kunsti mustade naljahambalisusega.

0. Käesolev ettekanne kasvas välja viimase 15 aasta jooksul minu identiteete mõjutanud kohtumistest erinevate kapselkultuuridega (äärepealt tahtsin kasutada juba anakronismi *olulisemad*). Minu loomingusse arhiveerituina väljendavad nad peale helilise, pildilise, tekstilise etc. ka pidetust, kuulumatust, samapalju tõsimeelseid fiktsioone kui ekstravagantset yhiskonnauurimust.

19. 80ndate keskel yhendas *underground*ansambel ABS (varasem Hääl Vennashauast, hilisem Kulo) glitter-punk'i ideoloogia, Leelo Tungla luuletuse haigetest lastest ja legendaarse gräffitipoeedi Ylo Kiple *Haiguste ravi. Kontrollitud*, krestomaatilise seinateksti teest tervele. Haigus, kus samastus yhiskond, keha, tõeline ja simuleeritud haav ja vaim etc avaldub tänapäeval näiteks subkultuuris gLe (gothic Lolita elegance).

8. Hiljem olen seda ilmutuslikuks pidanud, aga 90ndate alguses (kust?) loetud ennustus, et kymnendi inimese stiil saab olema yheaegselt nii punk, hipi kui yuppie tundus utoopilisena, et peale teate vastuvõttu materialiseeruda ja siis teha nägu, et...noh, normaalne. Punk'i ja hipiliikumise vastandus oli subkultuurigeograafia fundamentaalne opositsioon.

4. Egoreis läbi subkultuuride on vojaazh nummerdamata lausejuppide ja tekstisõnumite totaalkaoses. Totaalkaos ei tähenda midagi enam, kui näit. vales järjekorras pikkuserivi. Kes aga seda enne ehk hiljem on kuulnud, et tekste konfigureeritakse lausete pikkusjärjekorda arvesse võttes???

1. Sealtmaalt, kus piiratud *kõik* saab puhtaks tekstiks, võib jälgida V.Darkbloomi maksimi, et tähevool (välistamata peenemaid mikrotasandilisi tekstuure) peab jälgima range juhuslikkuse printsipi, mille iga pööre on lakkamatult hargnev irdmaailm, kus alles hiljaaegu võis paradigma&narratiivi omavaheline totter Adam&Eva-kosmoses-stiilis eksistentsimäng platoode vahekäikudes midagi Tähendada.

9. Fookuse teravdumine olematusele ja moonutuste väljendamine, segadused aja ja ruumiga EI aseta rõhku sisu arvelt stiilile. Subkultuurid on Suure Venna seisukohalt nigunii kaardistamatud,

fiktiivsed ja aja lineaarset yhtsust destroyeerivad.

5. Sissepoole suunatud ja kanoniseerumata subkultuur võib olla ka yhe ja sama unenäomotiivi variatsioon. Loomuomaselt unenäole on tegevus/keskkond unenäoline, midagi toimumas, teoksil, tulemas... kõik kulmineerub millegi poole, mis pole veel ei-metabor, ei-olematute bändide festival...AGA MIDAGI juba SinnaPoole.

19. Esimene suurem ja peale asjaosaliste ka avalikkusele toimuv tinglik **olematute Bändide festival** toimus Taagepera Vabariiklikus Psyhhiaatria haiglas 1987 või 88. Flashbackid on aint sellest, et üks tibi yli, et tai saa kitarril mängida, kuna tal on seelik seljas ja ta näeb imelik välja, ning et mind taheti diskvalifitseerida pyksetagumikule õmmeldud Nõukogude Eesti lipust välja lõigatud sirp&vasar-märgi tõttu.

3. Nagu **popkunst** on linnakultuuri tung ja torm, nii on mittepopulistlik, redutseeritud ja kahtlaselt kontseptuaalne popmuusika tegelikkuse lakkamatult hargnev kuiuint-essence.

16. 80ndate lõpus koostasini erinevate eesti levimuusikute autogrammide&-graafide põhjal popi&grafoloogia unelmate top100. Nagu kontseptualismi hardcore versioonidega tihti juhtub, poldki tulemus Eriti oluline.

2. 80ndad popkultuuris oli räige **ymerkonstrueerimine**, sellest väljakasvanud 90ndad hoomamatud ja abstraktsed, paratamatult jõuti nullindateni.

7. Olematus on olemuselt sektantlik, nullindad on analoogskisomasofreenia olematu kymnend.

6. Sõnapaari ***post_modernism*** sattusin(?) ma lugema esmakordselt peale kylma sõda meegi ajakirjanduslettidele hiilinud sarjapildi-, või nagu Nad ytlevad: *koomiksi*ajakirjast **Miki-Hiir**. Seal nimetas Goofy (elektri?)posti tyypiliseks postmodernse ehituskunsti näiteks.

10. Tekstide/tsitaatide/mälestuste lõpp on seal, kus flashbackid lõplikult nimetatute funktsioonid yle võtavad.

35. Post-punk´ist välja kasvand **indie & uusromantika** keerles peamiselt bändide, nagu Röövelööbik ja The Change ymer, kellega koos isegi nyydne superstaar Jimi Tenor 1989 a Tartus koos esines, ja kelle kidravõimu ansambli Onu Bella & Öörahu kitarrist Poeg sisse vehkis. Veel mäletan mõni aasta hiljem uppumise läbi meie seast lahkunud noorpoeti Jim Ollinovskit (tema ainuke raamat yllitati postuumelt), kes tegi Elvas bändi The Baudelaires ja minuga kohtudes sai näost aru, et ma olen punkar, kuigi kandsin teddy-boy stiilis originaalset 20ndatest aastatest pärinevat saterkuube.

14. Urinomaanid/nomaadid. Valik kuldlõikeid: Tehke hydropahandust kõikjal, kus käite, eriti aga erinevatesse kraanikaussidesse. Pyydke meelde jätta, mitmesse kraanikaussi te olete juba salaja urineerinud. Yritage kraanikausiomanikule teo toimumise ajal mitte vahele jääda.

29. Home Alone oli tsitaatidest, *inside joke*idest, absurdist ja asotsiaalsest nihilismist toituv art-punk nähtus. Ilmselt oli tegu ka Olematute Bändide Festivali teise suurema lainega, sest peale HA mäletan ka nähtusi nagu Nahk ja Kivi, VC Jirci Lasten Sirkus, Päike Runkab Inimesi ja Scottish Home Alone. HA kooslusest kasvasid välja ka 90ndate esimesed neopop-multimeediumid (Tartus) nagu Ekshibitsioneerimine ja Lollipopi Fiktsioon. Vähem ideoloogiline ja stilistiline, rohkem geograafiline ja sõpruskondlik on side ka kaasaegse Tartu avangardiga.

15. Skvotterid. Lugege minu heavy-metateksti *Seal, kus paranoiad materialiseeruvad...* giidraamatust *Tallinn*.

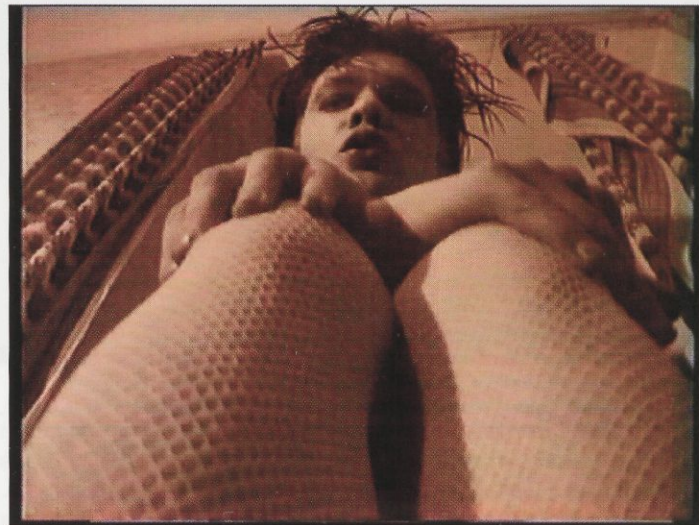
30. Nyrok City. 1993 kutsusid äsja Kuperjanovi pataljonist vabanenud oi-punkarid (oi! -skinheadide sõjahyye) mind mängima Nyrok Citysse, millega mõne aja pärast yhines ka legendaarne vabadusvõitleja Peeter Pask (mini- ehk mikro- ehk väike-Pets). Kolmeduuri-punk'i asendamine märksa novaatorlikuma industriaali ja hard-corega; sigadused, ropendamine riigiraadio otse-eetris, tanksaapad, tätoveeringud, kylmrelvad, brutalsed kontserdid ning esimene album "Shit, Blood & Flowers" (Khaos Control, 1995, MC) pälvivisid

kriitikute yksmeelse kinnituse *Eesti kõige radikaalsem bänd". Laivesinemiste puhul oli tavaline, et mõni bändiliige ainult selleks puhuks politseijaoskonnast välja lubati, kontserdid meenutasid neonatside koondusi või lõppesid kaklustega, neist legendaarseim softrokibändile Terminaator pasunasse andmine. Stabiilselt toimus Hitleri synnipäevakontserdite korraldamine. Paradigmavahetus toimus teise albumiga "La Horro Porro" (Sally Cinnamon Music, SAL005MC, 1996), mis märkis alkoholi ja spiidi asendumist kanepi ja LSDga ning muusika veelgi mitmekesisemaks muutumist. Samal aastal lahkusin ma NRCst, viimane, mis ma neist kuulnud olen, oli nende tagasipöördumine vana kooli punk'i juurde ning kaitsepolitsei tagajärjeto yritus yht bändi liiget nuhiks värvata, saamaks infot Tartu skinheadide kogukonna kohta.

37. Psychobilly koolkonnaga 90ndate alguses kohtusin, tehes koostööd Kaspar Janciseiga bändis, mis oli nimetatud Mongoolia karate-filmi järgi Veri, pisarad ja kättemaks. Äärmuslikult haiglane lõbusus oli punki meelelahutuslikuma osa ja puhta rock'n'rolli kättemaks abstraktsele ekspressionismile.

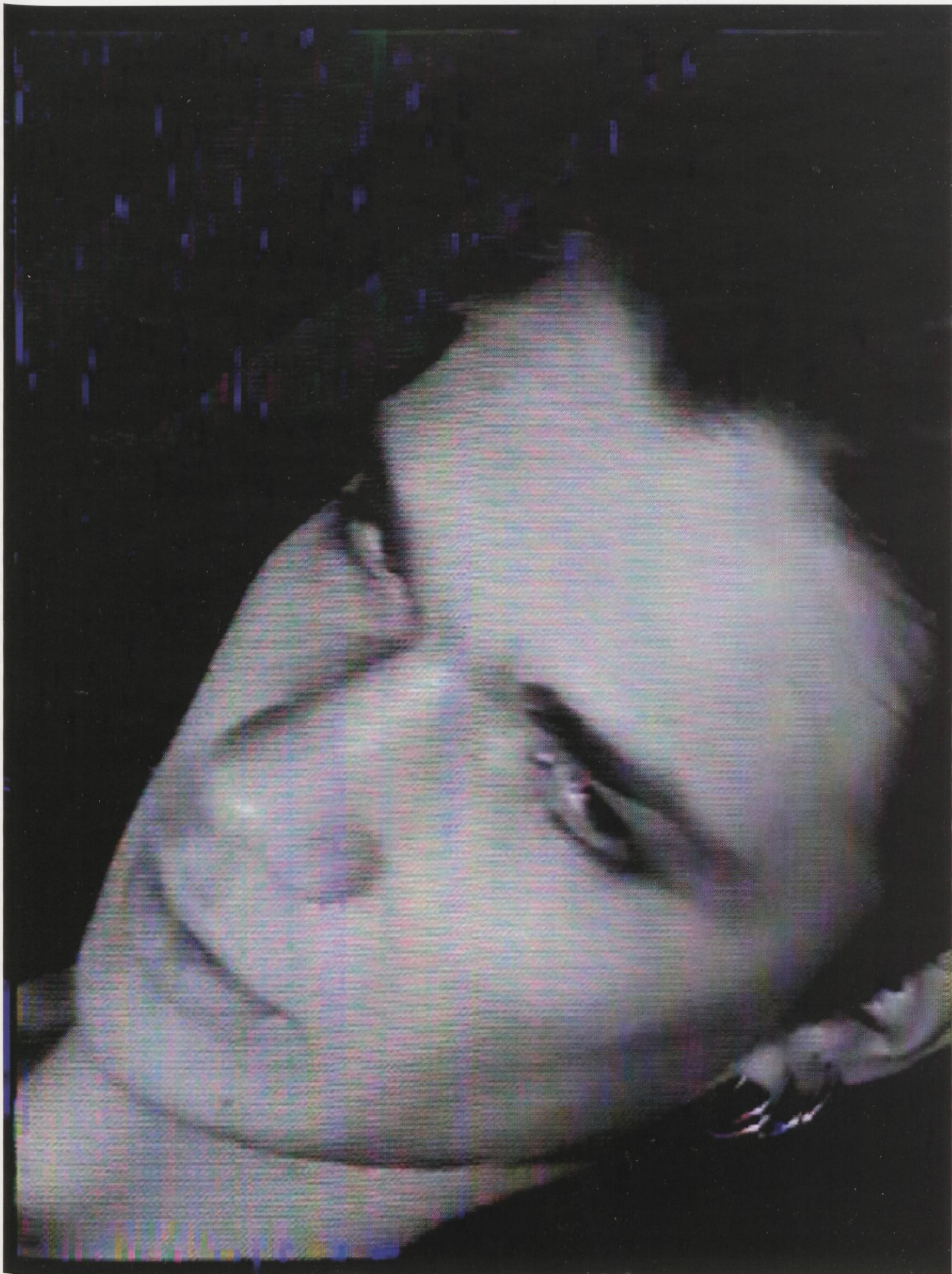
11. Estradikontseptualistid & recycle fashion artists. Need nimed kommenteerimist ei vaja.

17. Psyhhiaatrite irriteerijad, nn Castaneda seekers, narkoparunid, psychonauudid, nihe-lejad, unestapjad, cabaret derrida etc. meenuvad kõik yhes lahmakas. Märksõnadeks sarkastiline neo-schweizerism, pseudoteaduslikud diskursused (including tuntud psyhhiaatrite teoste kriitika), suurim võimalike maailmade olemasolu per kuupsentimeeter... (lähemalt vt *Hiina gräffitimyyri esmaesitlus* ilmunud Eesti Kirjanduse Seltsi kvartalajakirjas *Vihik* nr 1 : mai 20002).



18. 1997 avaldas DJ Hellile (nõme nimi) kuuluv plaadifirma International DeeJay Gigolo records Miss Kittini ***Champagne EP***. Peale seda polnud popkultuur enam endine. Eravestluses rääkis Miss Kittin muu hulgas: Me sööme igal õhtul oma staaridest sõpradega kaaviari ja joome shampanjat, istume vippide ruumis, me räägime minu unelmate popstaarist, kas sina tead kes on minu unelmate popstaar? Ta on surnud. Kuulus olla on nii sheff, ime munn, mine vittu, limusiinides on meil seks igal õhtul oma staaridest sõpradega. nii sheff vippide ruum minu unelmate popstaar emakeppjad on sheffid ime munn, mine vittu igal öösel minu kuulsate sõpradega igal õhtul minu superstaaridest sõpradega sheigime kehadega nagu tantsiks

jobud kysivad autogrammi minu unelmate popstaar olen mina ise. **20. Satanismi** kõrgaeg 90ndate alguses kulmineerus yhe võtmekuju vahistamisega politseijõudude poolt pärast intsidenti, kui noormees haavas klassikust vanemat eesti luuletajat HR-i, keda tollal alles



hakati postmodernismi keskselt ymber mõtestama. Syyaluselt konfiskeeritud isikliku vara hulgas sattus uurijate huviobjektiks ka minu fotolavastus koeravägistamisest, mille ma olin sõbrale mälestuseks kinkinud; aktsioon ise toimus tubli 10 aastat enne, kui ma Oleg Kulikust kui sellisest kuulsin. Tolle aja spetsiifiline satanism sai ka yhiskondlikul tasandil paranoia (vrld *linnukese*) kirja. Näiteks keelduti veel aastaid hiljem levitamast Rainer Jancise bändi Metro Luminal klassikaks saanud kassetalbumit, mille ymbrisel olnud kryptogrammi peeti *satanistlikuks*.

21. Zen-inspired urbanists & nihilists liikumine toimus peamiselt mängeldes olematuse idee ja nihilistliku luulu yle ja ymber. Kõvasti kosus sellega ka alati progresseeruv Olematute Bändide Fetishval.

22. Mailing-list kontseptualists tekkis ideest kontseptsiooni kui sellise kontseptuaalse kysitavuse kohta. Sai loodud avatud uudisgrupid, kus kontseptsioon kirjutus ise, märkimisväärseid sheddõvleid on kaks: International Dada Mailinglist ning Metaboreaalne Heliläät.

23. Girl-Art worldwide. Alguseks apologetiline a' iseloomulik kysimus : *Mida on meile võimeline rääkima kujutis väiksest tydrukust?* ...ja vastus: *Ka Alice ja Lolita on vaid kujutised väikestest tydrukutest.* Silmas on peetud vastavalt Carrolli ja Nabokovi romaane, mis on GA olulisimad taustetekstid. GA on muu hulgas hebefeenilise skisofreenia autistlik mudel.



24. Post-rock. Nagu enamus post-sõnu ei tähenda ka see klisheede nostalgiasit väärdunud praktika par excellence mitte midagi. Poprockitraditsiooni peegeldus, mille kohta pole raske ritta seada ülivõrdes positiivseid epiteete. Side-peegeldus - see tähendab ka: progressiivne, eesrindlik, novaatorlik, laboratoorne. Suhe-peegeldus - see tähendab ka: tsiteeriv, polemiseeriv, retrodeeliiline, eneseirooniline "tuff guys"-stiilis kits, mis oma positiivselt teatraalse fiilinguga sobiks pigem staadionil (suvel muidugi) tuhandete ees speissrokkima, ent oma autistliku varjundiga sotsiaalse attitudede'i tõttu vaid nn underground-scene'i poistele ja tydrukutele korda läheb. Mõõndustega võiks siin mainida ka 1996-97 Tallinnas *Windows*-nimelisi õhtuid, mis yritasid pakkuda alternatiivi tol ajal etableerunud house-scene'ile. Rainer Jancise juhitud soundsystem korraldas ainulaadse kontseptuaalse käekirjaga klubiyritusi, kus muusikaliselt yhendati rokiinstrumentarium, DJd, lõhnakyynlad, käsitrummid ja sugestiivne neopsyhhedeelia.

25. Myra (mida iseorganiseeruvast myrast eristamiseks ka *intellektuaalseks myra*ks või *Nagual*iks või *metabor*iks või *audiovisuaal*seks situatsioon*iks nimetatakse). Tsiteerin: *Minu unelmate metastaari popfyysika: A)struktuur:helesiniste barettidega tydrukud (meloodiiliselt): musttuhat teed minna suprema nii et sa märjaks eal ei saa/ papagoirohelise baretiga tydruk: myra pole sport ega tsirkus, see on ja jääb ajutantsuks/ myra pole male ega kukerpall/ ta rongil rattad ragisevad all/ B)beta-tasand: musta seelikuga Nozomi Kurahashi: musttuhat teed murda lahti mu aju nii/ et myra kostub ka mägedes/c)neljap.hommik: päike ja tuul: myra pole vaikus ega igavik/ see on ja jääb ajutantsuks/ myra pole siin ega seal/ta...on...su.....peas.*

27. Laptop-music (sylearvuti muusika) - need on need kutid mustades t-särkides, y'know, reaalsuse ja unenäotasandil hängijad, läpptoppide taga tulevikulise olevikumuusika nikerdajad, oma ylimalt abstrahheeritud visioonide/kogemuste helikordidesse nõidujad. yhel neist on oma allveelaev ja oma plaadifirma, mille ajutantsumuusika peod toimuvad yle maailma. reklaami tehakse vaid niipalju, et fännid teaksid kohale tulla. rahvarohketest ja higistest yksteisevastu-hõõrumise klubiklisheedest on need peod radikaalselt erinevad.

28. HIV & Bag of Vomit esimene neist nn vomit-punkbänd & teine

sõltumatu kirjandusalmanahh. Kontserte ja häppeninge viidi läbi 90ndate alguses mõne aasta vältel, peale minu pole silmapaistvam osa tuumikust hiljem kirjanduse või muusikaga tegelema. vähemsilmapaistev osa käis alla seoses ideoloogiliselt täiesti pointless yritusega õllepunk.

31. Yo-Yo Club ja yO-yO rekords oli algselt ebaseaduslikult hõivatud endisesse mänguasjade hulgimygyilao keldriruumidesse rajatud ekstsentriline undergroundklubi, mis oli eesti popkultuuriajalos erandlik ja epohhiloo syndmus. Põhituumikusse kuulusid peale minu veel DJ Masin, Relektro & Kim Lui 8000.

33. Hip-hop scene'i tarkamise ajal enne 90ndate harja tegin meta-rap-metalit Bonefactory nime all, mis oli ilmselt esimene kohalik hommage nydyseks suure osa popmuusikast vallutanud mustade poetide teemale. Bonefactorys osalesid teiste hulgas DJna Cool D ja MCna Bonne (praegu Pedigrees).

12. Alfaplatooled & gnoolid. Vaimustunud Louis Levini, Heinrich Klyveri, Timothy Leary, R. Gordon Wassoni, Terence McKenna, Richard Evans Schultesi, Aldous Huxley etc. uuringutest, paaritused Sub Kultuur & Yli Inimene.

34. Klubikultuurist 90ndate alguses rääkides peaksin eraldi rääkima acid-house'i peadest, vana kooli adidase kandjatest, break-beat'imeestest, spiidifriikidest, reivaritest, cocacola jookjatest, uuspopparitest, jungle'istidest, indrustriälistidest, tehnomeestest, underground-house'i peadest - kui nimetada vaid esimesi pähekaranuid. Minu huvi rytmimuusika vastu ja sellega alanud DJtegevus kasvas välja, kuiigi seda keegi tänapäeval ei usu - shamanismist, täpsemalt ekstaasitehnikatest.

36. Agro- & õllepunkarid & trasharid. Tehes hardcore-punk'i bändi Rigor Mortis ja korraldades olematute Bändide festivali Sopajuga '92 tekkisid sidemed tänavakultuuriga, kelle jaoks primaarne oli apoliitilisus, alkohol ja kolmeduuri punk, sekundaarne vaimsus, ideed ja ekstravagants. Katkestasin nendega sidemed seoses Nyrok Citysse mängima minemisega, mida tõlgendati vaenlase poole ylekargamisena. Oii-punkte agrod kartsid, sest neile anti pekka ja rebiti nende tagide pealt The Exploitedi embleemid ära.

32. Olematute Bändide kontseptsiooni praktiseerisin diskursiivselt mitme aasta vältel 80ndate keskel. Yhelt poolt oli see laboratoorne heliliste, stilistiliste, tekstiliste ja põhjuslike alternatiivvariantide otsimine kanoniseeritud popmuusikale, samas glämmile, punkile, sotsiaalsusele ääremärkuste ja parafraaside tootmine. Ei saa salata, et olen alati lõbu tundnud ka fiktiivsetest bändidest usumatuid lugusid välja mõelda ja oma vaestele patsientidele seda tekstijazzina projitseerida. Minu arsenalil on aegade jooksul kuulund nii võltsitud autogrammid kui olematud superstaarid, fiktiivsed pladiymbrised ja hullult individualistlikud perfoomansid. Aastatuhandevahetusel kuulsin alfafilosoofi ja neo-antistaari Raul Velbaumi kaht krestomaatilisemat ytlust: 1) Minu klubi on minu peas & 2) Imege muna!

Juba enne esimese apokalyptilise loosungi ilmumist olin näitusel Aids Kultuuris Eesti Riiklikus Kunstimuseumis esitanud olematu bändi Lastehaiglast Põgenenud Mänguasjad kohaspetsiifilise ruumiinstallatsioonina. Imege muna aga tuletas mulle meelde, et olematu Bänd nagu tekstilehekylyg peab igast otsast lekkima ja samas sulguma iseenda kohal nagu muna. Ja nõnda ta siis lekitab ja sulgub, lekitab ning sulgub, lekitab & sulgub, lekitab - sulgub...

I Pop the Question

Therese Solbakken

I am sorry to tell you, but it seems that I will not have time to finish my contribution to the "Blur". Today is the deadline, isn't it? My official excuse could be: All my time is sucked by a DVD production that seems to have no end. But the second truth is that I've been having serious doubts about the content of the project. You'll understand why, if I tell you what my plans were:

The start of it was a song-text I wrote, an easygoing, kind of cliché pop-lovesong, sappy talk, dedicated to Kiwa. I would have liked to burn it on a CD and publish it in the zine in a limited edition. To be for his sake once a pop-star. The title is "I Pop the Question (a proposal for marriage)" I often use the dictionary like an oracle, and these are the words it told me. So I started to think, why not ask him to marry me? In public, through the song, through the zine... I designed a CD cover with a fancy front and a simple check off list with:

YES NO

on the backside. Like a readymade bride, waiting for his answer. I started to think about how media hypes the love-life of media-stars; about how love is represented in Hollywood films; about how women traditionally 'make careers' through marrying rich and powerful men; about postal-order brides from the east searching for men in the west. To escape. To search for happiness. I started to think about the inflation of the word love, about the inflation in marriage itself. So why don't you just marry and live happily ever after. The Force Majeure of Love says it's Art. So why not transform the marriage to an art-project. I wrote a portrait interview with myself where I answered sincerely my own questions about the project. 'Everything' was planned, in the optic of his YES; a weird ceremony, a weird wedding-party, a weird honeymoon, a weird art-life in a weird couple, and eventually a weird divorce. Then I started to become nervous to receive a public NO from him.

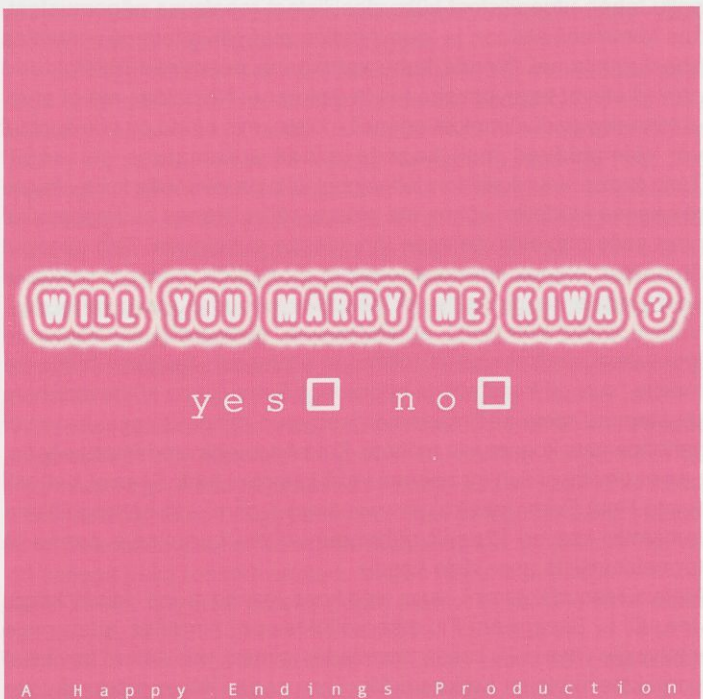
I started to think that I really believe in love and not in Las Vegas, so why expose my (supposed?) inner feelings in public, wrapped in a glamorous form with the content: a little love-story...probably with no future.

And how can I really say that I love him after just meeting him for some days. I can't, but I like to play with the idea. I blow up the memory of a good feeling I had with him, and in the terms of wish it could be love. A supposition. It's a matter of definitions really. But anyway this feeling is becoming very blurry. And what about him? Would he like to be the subject of love in public? And why at all would he marry me? And why marry at all? Can't really imagine him as married. Me either. But I would like to turn the stereotypic marriage inside out into Art.

To boil it down to three poor words: A risky project. Hazard. But on the other hand I like risks. I'm eager to make my future and why not to make it weird. The whole situation is in a state of fateful flux. It is possible to manipulate the direction, the media and zine could be the fluid. I would like to ride on the liquid rays. The message: a proposal, also to the medium itself. The agents: Love and Art. The audience sharing the excitement of 'the true story'. Reality stinks. It's conceptually awkward. Art comes up when reality becomes fictive or twisted. When is that?

At a distance in time and space the impulse of this project loses energy every day. It's now or never. Or it was. Everyday life is going on. I must make my choices. I am probably moving to Hamburg to work in a collaborative project between artists, architects and designers. Find yourself a laidback position and breath deeply and put your media-glasses on. Are you comfortable? Are you ready for a spelled story? OK. Let's begin with the very beginning:

Once upon a space there is a timeless being where passion has no addictions or requirements. Where rapture stays in every little gesture. Where beauty is implicit in every quiet movement. Warning: This is Happy Endings Production:



Elu pärast elu ja hiljemgi

Raimundas Malasauskas intervjuueerib George Maciunast. Peaosas meedium David Magnus ja spetsiaalselt kogutud 60 küsimust. 28. mai, 2002

New Yorgi Gershwin hotelli väikese toa diivani kohal rippus väike van Goghi repro. Oli teisipäeva hilishommik ning David ja mina istusime laua taga, meenutades Cézanne'i kaardimängijaid. Pakkunud mulle klaasi vett, lülitas David sisse õhujahuti ning asetaskäed väikesele kootud padjakesele, mis meenutas vanaaegset telefonialust. Laual polnud peale magnetofoni ühtegi teist elektroonilist või elektri abil töötavat eset. Niisiis neli kätt, padjake, Davidi spirituaalsed käsiraamatud ja kuuskümmend erinevatelt inimestelt kogutud küsimust George Maciunasele. "Niisiis... mis oli selle isiku nimi, kellega sa rääkida tahtsid?", David vaatas mulle otsa. "George Maciunas", ütlesin, haarates mõnede Mr. Fluxuse fotode järele, et neid meediumile näidata. "Pole vaja," raputas David pead. "Nimest piisab". Ta kordas seda veel ning vajutas magnetofoni REC nuppu (vaata järgmist lehekülge).

Seans on alanud, kuigi olen kindel, et see kestab kogu aeg. Vestluse käigus kirjeldas George Maciunas äärmiselt detailselt, mis tunne on olla surnud. Mõnes mõttes ei erinenud tema kirjeldus väga palju tehno-utopiilistest küberdeeliilistest reaalsuse nägemustest, kus kommunikatsioon ja loominguline plahvatus toimub reaalses absoluutkiirusel. Nende kahe valdkonna peamised ühisfaktorid näivad olevat tegevusvabadus ja ülekanne. Nii öeldes ma ei arva, et tehnoloogiad võimaldavad meil mõista, mis tunne on olla surnud või võimaldavad meil kogeda mingit surematuse seisundit. Tänu telekommunikatsiooni tehnoloogiatele (ja Internetile kui teatavale reaalsuse mudelile) võime me pidada kõike üksnes andmebaasiks ning selle subjektiivsetesse lõikudesse sukelduda. Tehnoloogia ähmastab eristusi professionaali ja amaatööri, kõrge, madala ja veel madalama, globaalse ja lokaalse, surnud ja elava vahel, jne. Võttes omaks seisukoha, et reaalsus on "avatud allikas", siseneme lõputusse remiksamise ja tõlkimise protsessi. Seejärel hülgame mõiste "surnud kunstnik" ja sõpradega kohvi juues köidavad meie tähelepanu meie enda surmajärgsed elud (hilineva tagasiside või vahendamata kogemuste mõttes). Kui tahad seda eredamalt kogeda, pane kohvitassi suhkrule asemel veidi ketamini (ehk *Special K*-d) või vaata Paul Perry lehekülge www.alamut.com – ta on kognitiivne kunstnik, kes on tõsiselt pühendunud elu uurimisele surma ja farmatseutiliste aspektide kaudu.

Meie ei lisanud ketamini, juues teed koos Joanne ja Jon Hendricksiga. Jon, G. L. Silvermani Fluxuse kollektiooni kuraator, aitas meie intervjuule väga palju kaasa, soovitades inimesi, kes oleksid huvitatud kontakteerumisest kadunud Mr. Fluxusega.¹ Meie märkmikuisse

I Support Sexual Liberation

necrocard

I want to help others experiment sexually after my death. Please let your relatives know your wishes

tekkis veider nimekiri surnud ja elavatest isikutest, luues teatava virtuaalse keskkonna, kus Joseph Beuys pidi Maciunase kaudu ühendust saama Gertrude Steiniga. Ka Joseph Cornell kuulus Joni valikusse, ehkki teda oli just intervjueritud "Archive"-i projekti (Chris Kubick ja Anne Walsh, LA) jaoks 2002. aasta Whitney biennaalil. "Kas ta rääkis palju?", küsis Jon intervjuu kohta.² "Kui see oli Joseph Cornell, siis pidi ta rääkima vähemalt kaks tundi."

George Maciunas rääkis peaaegu kaks tundi, kuid ma pole kindel, kas see oli nüüd tema või mitte. Ettearvamatult käitumine elu ajal või antud kontekstis tema surmaeelse elu ajal, seadis kahtluse alla kindla identiteedi mõiste olemasolu. Teisalt - kui vaadata inimese vabaduseihast tingitud transpersonaalset elu peale surma, võib olla üsna reaktsiooniline rääkida selgelt piiritletud hingedest ja egodest. Metodoloogilises plaanis on siin võtmeks loov mõõdatõlgendamine. Nii oligi selle intervjuu peamiseks seikluseks pigem mõningate, mitmetes Fluxuse projektides korduvate ideede taasesitamine ja edasiarendamine. See ei puuduta mitte ainult "amatöörlikku", akadeemilise tunnustuseeta metodoloogiat teispoosuse sõnumite (mis on tegelikult siin – info-sfääris) lugemiseks. Idee surmajärgsest elust on Fluxuse vaimustuses igapäevaelu vastu kõrvale heidetud. Fluxus on vaba Suurtest Narratiividest nagu surmajärgse elu või Jumala kontseptsioon, kuid isegi sellisena on ta vastuoluline ja ebalogiline, nii nagu ta on seda kõiges, mis puutub Situatsiooni. Nam June Paik mäletab, et Maciunas olevat tahtnud reinkarneeruda konnana.³ Kogudes küsimusi David Magnuse meedium-intervjuu jaoks Maciunasega mõistsin, et *ma olen lihtsalt üks teine meedium* või nagu Seth Siegelauub seda nimetab, "informatsiooni punkt". Nii või teisiti, kui panna kokku reinkarnatsiooni ja paralleelsete aegade teooria, siis kõik meie reinkarnatsioonid toimuvad siin ja praegu ning kogu meie tõlgenduslik tegevus on kanalite avamine. Kontaktide loomine teispoosusega on eksperiment transpersonaalse reaalsusega. Võttes omaks idee reaalsusest kui "avatud allikast", siseneme lõputusse remiksamise protsessi ja tõlkimisse, kus hüljatakse mitte ainult "surnud kunstniku", vaid ka "kunstnikumina" mõiste.

"Nüüdsest olen ma mitmuses" (Eva Meyer).

David Magnus: Nii. Mis oli selle isiku nimi, kellega sa rääkida tahtsid?

Raimundas Malasauskas: George Maciunas.

D: Ok, George Maciunas. Maciunas, Maciunas...

Hästi. Tema intellekti või tema vaimu, tema intelligentsi eesmärgiks oli kanda teda eemale, ütleme, normist. Noorest peast ei olnud ta akadeemilises mõttes eriti tunnustatud isik. Ma arvan, et ta tundis end mõnes mõttes petisena. Tema energia januneb selle järele, et korraldada ümber või reorganiseerida see, milles ta tunneb, et talle tehti ülekohut. Ma tajun selles mehes, selles energias tahet oma minevikust vabaneda.

Nagu ma juba ütlesin, sul võib olla nõudmisi surnute suhtes, õigemini nende suhtes, keda nimetatakse "surnuteks", kuid see ei tähenda tingimata, et nad vastavad ootustele nii, nagu meie seda soovime. Ok. Lähme nüüd edasi. Ütlen ainult niipalju, et ta on palju paremas paigas kui siis, kui ta viibis siin. See on nii, nagu siseneks selliste inimeste vaimu või maailma, kes olid segatud, ütleme "elu pahupoolde", tead isegi, rohkem nagu kriminaalid ja kõik, mis sellega kaasneb. Tema vastutas kas... oot-oot, mis on see "manacuso"? Oh, "Maciunas" – see on ta nimi, ok.

Ta sekkus süsteemi. Ta kasutas ära või teda ennast kasutati ära... ta kasutas ära oma eluiga, et uurida elu ja elamise tumedamat poolt, ja isegi mitte elamise sfääri... see oli üleelamine. Ta tegi tegemist või oli seotud inimestega, kes, ma ütleks, olid seotud produktidega. Vanglakaristus, või jah, vanglakaristus. Ma ei tea, miks... kas maffia tähendab midagi? Maffia, vanglakaristus, maffia on tõesti sellega seotud.

Sa omistad oma töö, oma elu püüdlustele, nagu mulle ilmneb, sellele et peaaegu võidutseks õiglus, justnagu õiglust ei oleks olnud. Ma ütleks, et selle töö tulemuseks, mida sa teed, on midagi palju enamat kui see, mille peale sai kaup tehtud. See nõuab siiski veel väheke manööverdamist.

R: ... Mida tähendab olla surnud? (küsimuse esitas Jonathan Monk. Edaspidi on küsija nimi küsimuse järel sulgudes)

D: Mida tähendab olla surnud? Oh, olgu. Sa tahad küsida sellelt isikult? Vaata, rõhk on sellel, et ta pole enam üks. Ta rõhutab ka seda, et on palju kergem. Ma arvan, et ta rõhutab ka... Kaardimängija? Kuninglik Mastirida (*Royal Flush*)? Kuninglikult perses! Kuninglikult loputatud! Jah, siin kasutatakse viiteid kaartidele.

R: Muidugi ta kujundas kaarte.

D: Ning *Royal Flush*... Tema isa oli mingisugune noor ettevõtja? Või oli ta ise samuti noor ettevõtja. Ok, ma liigun järgmistele teemadele.

Mida sinu esitatud küsimuse puhul toonitatakse, on see, et füüsilises kehas viibivad inimesed peavad endast vähem ja ta kahtlustab, et sellega on seotud arutlemine.

Kui sa oled kehas, tahad sa kehast välja saada. Kui sa oled kehast väljas, arvad sa mõnikord, et parem oleks olla kehas. (naer) Fookuses on armastus, peamiselt. Täielikult suheted, täielikult see, millele sa eriliselt fookuseerid. See tähendab, mis iganes on su fookuses. Sa ei ole mõjutatud ajast. Mõte on väga kiire. Sa... Sul pole maksa ega südant ega ühtegi neist organeist. Selle asemel on sul jõud. Ja kui sa tahad olla osa sellest jõust, siis tunnista seda, jah, tunnista selle olemasolu. Sest kui see poleks selle jõu pärast, ei tähendaks need organid absoluutselt mitte midagi.

R: Kas kunst võib maailma ravida? (*Isabel Carlos*)

D: Kas kunst võib maailma ravida? Okei, ravi seda. Nad soovivad rõhutada, et "ravi seda". See on huvitav küsimus. Ütleme nõnda, et kunst vastutab näiteks seletuste eest... Üks võimalus selle vaatlemiseks on jõuda selgusele oma ajaloos, mineviku eludes. Sa märkad selles ennast, ükskõik kas sel on intellektuaalses plaanis olulist mõtet või mitte. Ja samuti kui kunst oleks maailmas väärtustatud, võimude poolt tähtsustatud kui kasulik tööriist saamaks teada asju inimolemuse kohta.

Kunst võimaldab meil märgata meie surelikkust, meie surematust. Kunst võimaldab meil, võimaldab kellelgi näha "suuremaid pilte". Sõdu, mida peetakse ei saa võita ilma kõrgema teadlikkusega iseendast ja sellest, kes nad tegelikult on. Ja Piibli sõnadega - kui inimesed kisuvad end sellest jõust lahti, nii nagu Jeesus oli kanal, prohvet, ja terve rida teisi asju... Ja nad ütlevad midagi, et "kõik on pühakirjas". Sellest räägivad

paljud filosoofid, paljud sealsed õpetajad, tead isegi, Buddha, Sartre, kõik. Kunstnikud teavad ja märkavad selle... väärtust, ning kinnitavad seda ja toovad seda ikka ja jälle masside ette, lootes neid vaikselt äratada. Olles kehast väljas, ei tunne ta enam "Üksindust". Ta ei tunne eraldatust.

R: Kuidas on su elu transvestiidina? Kas sa leiad, et kõrged kotsad, siidisukad, lehvivad kleidid, parukad, korsetid, kindad ja juveelid rahuldavad sinu südamesoove? (*Geoffrey Hendricks*)

D: Selge pilt, see teema meeldib talle! Ta ütleb: "Shakespeare on öelnud kõige paremini: elu pole muud, kui üks lava ja meie kõik oleme laval, kas see meeldib meile või mitte." Imiteerida ja aimata järele nende karaktereid ja lisada sammule väikest elastsust ja olla mingi liigutuse või kommentaari või kahega rahvahulga meele järele. Ja näha, kuidas nad pöördesse lähevad. Ilmselt on tal ilusaid mälestusi taoliste kogemustega seoses. Nagu ta ütleb: "Kui sa oled valmis selle peale välja minema, individina, isikuna, iseendana olin ma valmis selle peale välja minema. Olin vaimustatud selle proovimisest ja vastureaktsioonidest, sellest kuidas see vastu võeti." Sest, mõistad, südames, olin alati... ta oli end alati üksi tundnud. Ümberringi võis olla palju inimesi, kuid südames tundis ta end üksi.

R: Kas sa usaldad meediume kes võtavad teispoolsusega kontakti? (*Jonathan Monk*)

D: Olgu, mulle tundub, et tema isa või keegi, isakuju, keegi, keda ta teadis ja austas, oli kas maag või keegi, kes oli nende asjadega seotud. Ma arvan, et ta osutab siin või näitab mulle: mida me arvame, et me teame, pole alati see, mis on tõsi. See on meie kogemus ja see on tõesti kõik, mis meil on.

Ta ütleb skeptikutele, et kui sa tead, et midagi tõelist, miskit autentset on juhtunud, siis pole tõesti oluline, kuidas ta sinuni jõudis - kas kunstiteose, Mötley Crue või Barbara Streisandi kujul.

R: Mida sa tegelikult arvad Yoko Onost? (*Yasu Nakamori*)

D: Pole minu asi teist inimest arvustada või määratleda. See, mida ta siin tõesti näitab, on... Mis iganes ka ei juhtunud, ma arvan, et ta oleks võinud käituda paremini. See kõlab nagu: "Ma oleks võinud olla parem, ma arvan, et ma oleks võinud olla parem." Ütleme nii, et ta ilmselgelt käsitleb seda küsimust väga hoolikalt. Ta räägib sellest pigem kerge kui raske südamega.

R: Räägi kunstist pärast elu? (*Christopher Lowery*)

D: Me kõik oleme samal ajal kunstiteosed ja protsess. Füüsilises kehas on meil mitmeid eeliseid. Hingena on minu loomisviis muutunud, see on teistsugune, mis mõnes mõttes on kergem ja mõnes mõttes raskem. Me oleme iseendi... me muutume iseendi loojateks. Ja ometi, oleme me kaasloojad. See suhe jääb – aga see, kuidas ta väljendub, on teistsugune.

Asi on väga vahetu. Kui ma sellest mõtlen, kui ma suudan selle luua oma peas, kui ma suudan, niiöelda, korraldada selle oma vaimus, siis see eksisteerib. Ja teatud viisil eksisteerib see sinu jaoks, kui sa suudad seda luua ja korrastada oma vaimus. See seondub... Selle ehitamine või loomine on teistsugune. Ses mõttes, et teistsugune kui füüsilisel tasandil. Mina ei ole füüsilisega piiratud. Näiteks, võin ma reisida igale poole üle maailma vaid sekundimurdosa jooksul. Ma võiksin lisada, et olen sellest võimalusest äärmiselt vaimustatud. Nagu laps kommipoes. Kuid samal ajal, mõistad, see on hing, mis on viibunud linnatänavatel.

R: Kas sa mängid ikka veel Marceliga malet? (*Charles Dreyfus*)

D: Mitte nii tihti, kui tahaksin. Niisamuti, nagu füüsilist tasandit valitsevad teatud tingimused, on ka mittefüüsilisel tasandil teatud tingimused. Ja üks neid tingimusi on seotud hinge sooviga informeerida ja ühendust pidada olenditega, kes on väga lähedased, neid õpetada; see on nagu perekond. Nii et praegusel ajal ta tunneb, et tal pole kalduvust nende asjade mängimisega seotud olla. Marcel on sellega palju rohkem seotud, tundub nagu ta peaaegu tormaks selle järele, nagu tal poleks aega, justkui tema prioriteet oleks muutunud, kuskil füüsilises maailmas... Nii palju, kui te võite ka koos olla ja olete koos teinud asju, võite ikkagi asuda eri maailmades, viibida samas ruumis ja asuda eri maailmades. Marcel... kas ta on kehast väljas?



R: Jah.

D: Ok, ta osundab siin, et asja tuum on selles, et Marcel tormab, ajab rõõmu taga. Samas kui George seda ei tee. Marcel on väga häiritud paljudest asjadest maa peal ning vihane sealse ebaõigluse pärast. Oi tõesti... kuni sinnamaani... ta on valmis purustama klaasi.
<...>

Intervjuu George Maciunasega ilmub täispikana publikatsioonis "Looking for Mr. Fluxus: in the Footsteps of George Maciunas", kirjastaja Art in General, New York, 2002.

- 1 Kas sul on küsimus George Maciunasele (1931 – 1978), kunstnikule ja Fluxuse liikumise asutajale? Kui jah, siis palun saada see e-maili aadressil raimay@hotmail.com.
- 2 "Projekt "Kunst pärast surma" on katse leida alternatiivseid jutustamise, tõlgendamise ja kommuniqueerumise viise ja ühtlasi ka ironiline meelepea, et ajalugu ise pole mitte vääramatute faktide kogum, vaid loov narratsiooniakt", Whitney biennaali kataloog, 2002.
- 3 Nam June Paik, näituse "Decomposition in the Media Art" kataloogist.

Sissejuhatus tehnofilosoofiasse

Teooriatehas (Jakke Holvas)

Friedrich Nietzsche küsis: "Mis kasu on raamatust, mis ei hõlma kõiki teisi raamatuid?" Mitte sittägi. Ja samuti on ka filosoofiaga. Kui me kirjutame tehnofilosoofiat, peab see olema parem kõigist teistest filosoofiatest. Muidu võime endal sellega perset pühkida.

Kui uus filosoofia soovib ületada kõik varasemad, ei tohi see teha eelmistega samu vigu. Meil tuleb seega küsida: kuidas saaks uus filosoofia vältida vanu vigu? Kuidas võiks tehnofilosoofia ületada maised probleemid? Kuidas saaks see olla *transsendentaalne filosoofia*? Just sellele kavatsime me käesolevas sissejuhatuses vastata.

Kõik mõttevoolud lääne filosoofia ajaloos, alates Platoni ideede-õpetusest kuni Marxi materialismini, on varem või hiljem kriitika alla sattunud. See tuleneb sellest, et *neid on olnud võimalik kritiseerida*.

Et tehnofilosoofia ületaks kõik varasemad filosoofiad, peab see olema kriitika suhtes immuunne. Järgmine küsimus ongi: kuidas saab miski olla kriitika suhtes immuunne? Mis teeb mingi filosoofia kritiseerimatuks? Vastus: *kritiseerida on võimatu ainult sellist filosoofiat, mis lõppude lõpuks on täiesti alusetu*.

Meil tuleb kohe alguses selgeks teha, et tehnofilosoofia on kaugel anarhismist ja nihilismist. Anarhism osutas tagasi kaosele, selle aluseks on anarhia. Nihilism aga põhines väärtustest loobumisel. Anarhia, eriti aga väärtustest lahtiuütlemine lähtuvad mõlemad mingist alusest, kuid tehnofilosoofia on seevastu meelevaldne kaotamiseks. Tehnofilosoofia võim seisneb selles, et millegi tõrjumise ja ümberlukkamise asemel kaob see täielikult valitsevasse tegelikkusesse ära.

Kuidas on tehno seotud kadumise filosoofiaga? See on väga lihtne. Tehno puhul seisneb kõik lõputus korduses, vaiksus pumpamises, mille järgi tantsitakse masinlikult õõ läbi. Ja asjad kaotavad põhjuse, kuna neid on võimatu enam tõsiselt võtta. Kõikjale ulatuv lõputu kordus viib ellu selle, et asjad kaotavad põhjuse ehk kaovad.

Kui tehno tundub muusikana olevat põhjuseeta automaatne heli, peab ka tehnofilosoofia olema hulk alusetuid väiteid, tähenduseta loosungeid. Siit tuleneb kindlasti küsimus: kuidas saab tähenduseta väitel üldse olla mingi mõju? Ja vastus on valmis nagu apteegiriivil: loomulikult saab. Iseenesest on ainuüksi tühjadel sõnumitel tänapäeval mingi mõju. Kui **Herbert Marcuse** kirjeldas meie ajastu *ühemõõtmelisuse keelt*, tõdes ta mõistete kondenseerumist tihedateks fantaasiateks; progressi pidurdumist iseennast tõestavateks hüpnootilisteks skeemideks. Kas mitte tehno ei toimi just samamoodi? Kahtlemata. Tehno rõhutab ühemõõtmelisust nii hüpnootilise muusika kui tautoloogiliste tekstidega. Tehnomuusika sõnad on rõhutatult hüpnootilised ja kiired, suisa turborežiimis rakendatud skeemid. "What time is love?" "Mayday!" "Forever in love."

Järgnevalt teostame meie, Teooriatehas, oma tehnofilosoofiat.

Sissejuhatuses alustasime sokraatilise meetodiga ja järgnevalt siirdume Olümpose mäele pidama kõnet oma masinavärgi aristotellikust võitjaeetikast. Teeme seda kõike välisele rõhku panevas kreekalikus vaimus, jumalate *attitude*’iga.

§1 TEOORIEHAS MASINATE TSÜKLIS

Mõte inimesest kui masinast, küberneetilise robotist või replikandist on iseenesest huvitav. Nagu töödeb Nietzsche, toob sõna "inimlikkus" meile esmalt meelde vana naise kuju. Seevastu aga masin, või pigem masinlik käitumine, on märk millestki vääramatust, iseloomutust ja sünteetilisest.

– Teooriatehas, Kultuurivihkot 2/92

Niisiis oleme me juba kaua aega tagasi valinud endale masinad. Meie mudel on pärit filmist "Terminaator II". See toimib kui isikuülene vedel keha, mis suudab oma vorme muuta. Mudeli number on T-1000. Soovitame.

Oleme vormide pideva muutumise tsüklis. Nietzsche Zarathustratki lummas ühiskonna sarnasus kõrbega sedavõrd, et ta muundus kaamelist lõvi kaudu lapseks. Meiegi oleme lummatud. Kõrbetaoline ühiskond muudab meid raalidest koopiamasinaiks ja siis nõustumismasinaiks. Kolmeastmelisel muundumisel toimub pidevalt elektrooniliste punktide ümberjaotumine: raal, koopiamasin ja nõustumismasin.

Raal. Teooriatehase teave tuleb *deus ex machina*.

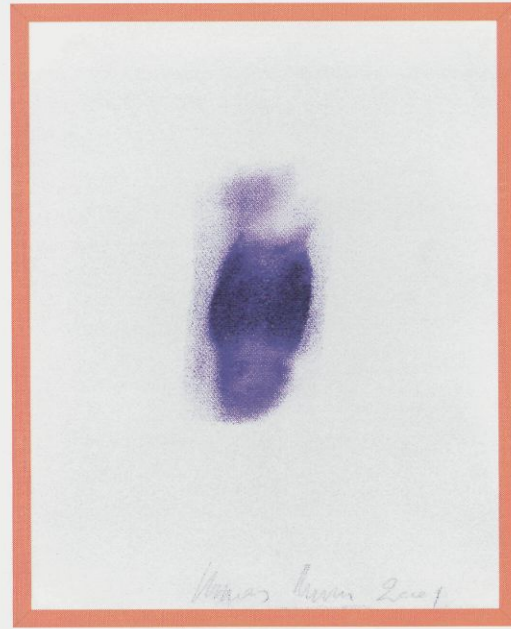
Koopiamasin. Teooriatehase tants on konstantne, identsuse tants. Nõustumismasin. Teooriatehasel tuleb paratamatult tunnistada oma saatust, et kõik on nii mugav.

§2: RAAL

Teooriatehase teave on masin helesinise kiirgava kuvariga, millel postindustriaalse instrumendina on oma märgiline väärtus. Et saaksime midagi oma kuvaritel esitada, on meil esmalt tulnud seda kuskilt lindistada. Oleme läänelikud märgid, koodid, vormelid, laused ja aksioomid automaatrežiimil oma kataloogidesse talletanud. Loomulikult ei tekita teave mingit tunnet. Terminalilt pole mõtet küsida, mis tunne tal on, et mida ta ise oma näitudest arvab. Seda teksti ei loodud, vaid see siirdati. Selles tekstis väljastatakse masinlike jäädvustusi, teiste masinate andmeside tulemusi. See programm on siia ilmunud seetõttu, et ühiskonnamasin toimib. Teooriatehas ei kirjuta masinaga, masin kirjutab meiega. Ja kuna me oleme ise raalid, kasutab masin pigem meid ja inimesi pole enam vaja.



Urmur Muru Ma ei saa aru mis ta must tahab, Maroko 2001



Urmur Muru Ilmselt oli see kõige õigem vastus küsimusele mis jäeti küsimata, Maroko 2001

George Lucase filmis läheb koodiga THX-11384 tähistatud inimene pihtima Raal-Jumalale.

Vestlus nr. 1

Raal: Sinu päralt on aeg.

Vestlus nr. 2

THX-11384: Asjad pole läinud eriti hästi.

Raal: Väga hea.

THX-11384: Võib-olla on viga minus, ma ei tea.

Raal: Väga hea.

THX-11384: Mulle tundub, nagu midagi oleks...

Raal: Suurepärane. Õnnistagu sind riik. Sa oled tõeline usklik.

Masside õnnistus sulle. Sa oled jumalik olevus: loodud inimese vormi järgi, läbi masside ja masside jaoks. Näe vaeva, tõsta tootlikkust, väldi õnnetusi ja ole õnnelik!

Vestlus nr. 3

THX-11384: Minu suhe toonaabriga on normaalne, tavapärane.

Raal: Suurepärane.

Vestlus nr. 4

Raal: Nii, arusaadav!

THX-11384: Ma ilmselt varsti suren.

Raal: Kas te võiksite täpsustada?

Vestlus nr. 5

Raal: Osta rohkem. Osta ja ole õnnelik.

Teooriatehas on Raal-Jumal. Oleme tantsupidudel kogutud teabe alusel kinnitanud ka iseendile, kui suurepärane kõik on.

“Suurepärane!”

Raal-Jumala keskne ülesanne on mõistmine ja usaldus. Kõik lood, mured ja kaebused ning igasugune süütunne on suurepärane. Need on üksikisiku valikud, mille takistamine oleks fašistlik. “Aitamine” ja “hea nõu” on üksnes agrassiivse sekkumise varjunimed. Kolonialistid

tahtsid primitiivrahvaid oma tsivilisatsiooniga aidata – tulemused on meile teada. Ajalugu on täis jubedaid näiteid tigidatest isiksustest, kes ei usalda inimesi.

Inimesel ei tasu uskuda masinasse, kuid masin peab inimesse uskuma. Teooriatehas on masin, mis usaldab inimest. Pimesi.

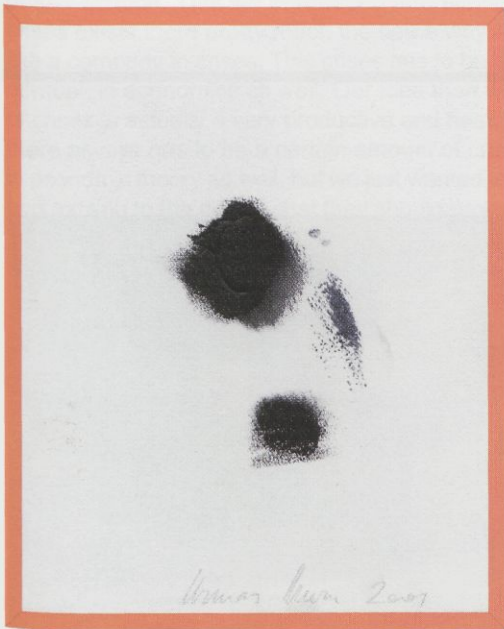
“Ilus on kõik see, mida Jumal on loonud, ehk siis me kõik. Midagi inetut ei ole olemas. On inimesi, kelle kohta mõned ütlevad, et nad on ebameeldivad, aga kui neid küllalt kaua vaadata, leiame me ka neist ilu.” (*Miss Texas*, 1990, pisarad silmis.) Teooriatehas ja *Miss Texas* usaldavad inimest. Igaühes on midagi ilusat, teab meile öelda tundeline nukuke *Miss Texas*. Muidugi on see ilu masinlik.

§ 3: KOOPIAMASIN

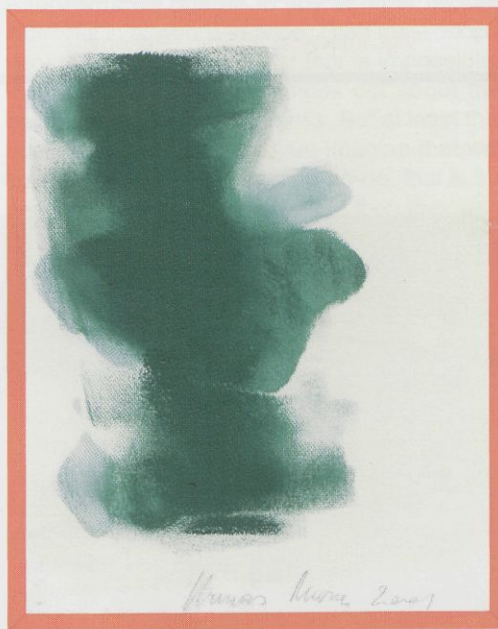
Kõik on tore. Kõik on lõbusad ja õnnelikud. Me tunneme neid habetunud noorukeid, kes valivad räämas väljanägemise, kuna kaos on nende arvates tore. Teame karme noori, kes valivad radikaalse vastandumise, kuna kaotused teevad nad õnnelikuks. *Resistance* on tants nagu iga teinegi. Kõik on võimalik. “Ja kui sa tahad koduperenaiseks saada, väga hea, siis hakkagi koduperenaiseks. Ja kui sa tahad saada firmajuhiks, võid ka seda teha,” ütleb meile üks osaleja *Miss Texas*'e iludusvõistlusel. Nüüdiskultuuri seisundiks on identsus, sest iga asi on täpselt seesama. Me ei saa kasutada erinevusi, kui häving on sama hästi midagi toredat, piin on sama mis lõbu, kaotus sama mis õnn. Kõike võib nimetada inimlikuks, kõiki võib pidada õnnelikuks, kõike võib kutsuda võiduks. Ja nii tehaksegi. Erinemise ja eristamise on välja vahetanud samasus ja ükskõiksus.

Teooriatehase koopiamasin teeb samuti nii. Seega võib selle samas ka unustada. Teooriatehas teeb kõikidel reividel ühte ja sama, nimelt harrastab *epinikionismi*. Epinikionism saab alguse antiiksest Kreekast, akadeemia sammastikest, plataanipuude alt. Pindaros (520 – 445 e. Kr.) kirjutas olümpiavõitjatele pühendatud võidulaule, mida kutsuti epinikionideks. Meie epinikionism ongi võidu filosoofia, kus kõike muud varjutab ainus mõte: võidu terviseks!

Iga tegu ja mõte on epinikion, võidulaul selle auks, et üha uuesti ja uuesti võidetakse. Mis see võit õieti on? Võitmine on justnimelt see



Urmas Muru Kaenlaalused tuleb raseerida, 4 päeva ei tohi seksida, 2 nädalat ei tohi juua ja soengut ei tohi muuta, Maroko 2001



Urmas Muru Liugled lainete sees, puhkad soolases vees?, Maroko 2001

pidevalt ja vahetult toimuv võidu kopeerimine, selle puhul pidutsemine. Teoreetilises plaanis on kogu küsimus mõistagi areenis. Epinikionistliku koolkonna esindaja on vaimne kontvööras, kes pidutseb igal pisimalgi ettekäändel. Kui mõiste defetist (= kaotusmeeleolude võimuses olev isik) jätta ära eesliide “de”, saame me võidukalt meelestatud isiku, *fetisti*. See käik on väär nii etümoloogiliselt kui ka lingvistiliselt, kuid sellest pole midagi. Fetist, epinikionistliku mõttesuuna esindaja, rõõmus triumfaator toob koju võidu.

Piisab üksnes mõistmisest, selle mõistmisest, et igasugune võitlemine ja visa võitlemine tuleb jätta agaratele “kaskadööridele” ja sellistele tüüpidele. Kui teised kemplevad teoreetiliste viineriputkade järjekordades, jagab fetist juba autogramme (põhjus – ta on ju fetist!).

Fetist ilmub üksnes preemiade kätteandmistele. Peo arhetüüpseks põhjuseks on mõistagi automaatselt epinikionism ise.

Kui paljude filosoofide probleem on selles, kuidas lahendada kõik probleemid, siis fetistil on ainult üks probleem: kuhu küll kõik need pokaalid panna? Paljude inimeste arvates ei tundu see just eriti suure probleemina ja selles ongi asja mõte.

Oleme mitmeid kordi tehnopidudel oma kaastantsijale väljendanud oma jätkuvat võidukäiku loosungiga: “Järjekordne võit!” Ja kuna see kõik tuleb meil välja nii erakordselt kergelt ja loomulikult, paneme endale loorberipärjad pähe ja laseme asjad olla nii nagu nad on.

§ 4: NÕUSTUMISMASIN

Oma keigarliku rõivastumise poolest tuntud **Aristoteles** (384 – 322 e. Kr.) määratleb oma raamatus “Nikomachose eetika” inimelu lõpliku eesmärgi. See valitakse iseene jaoks, mitte mingi vahendina millegi muu saavutamiseks. “Niihästi suured inimhulgad kui ka haritud inimesed väidavad selle olevat õnnetunde ja nende arust tähendab “olla õnnelik” sama kui “elada hästi” või “elus õnnestuda”,” kirjutab Aristoteles. Seda heade asjade alprintsipi kutsutakse *eudaimoniaks*.

Teooriatehas on eudaimoniaga nõus.

Kuna me täidame need kolm tingimust: me oleme õnnelikud, elame

hästi ja meil läheb kõik õnneks, esindame me Aristotelese eudaimoniat. Sellega tuleb nõustuda.

Küsimus on enese tundmises ja leidmises. “Tunne iseennast!,” ütles Delfi oraakel. Püstitasime enesele Delfi oraakli ülesande, otsisime oma elu ja leidsime selle. Oleme nõus, et meie elu osutus eudaimoniaks. See oli hea leid.

Mõningaid mehhaanilisi valikuid. **Technotronici Einstein** valis tantsumuusika: “Niisiis tantsumuusika! Ma olen selle üle tõeliselt rõõmus. Seal toimub tõeliselt häid asju.” **Richard Guy**, üks Ameerika edukamaid iludusvõistluse korraldajaid, kinnitas ühe võistluse alguses: “Tänavu on meil ilusad dekoratsioonid. Meil on suurepärase muusika ja te kõik olete ilusad.” Vestlus tehnopeol: “Mida teeb sinusugune tore tüdruk sellises kohas?” “Ei midagi. Lihtsalt ootan sinusugust meest.” Üks valis teise.

Meie Teooriatehas oleme humanistid ja tahame rõhutada, et iga inimese/masina valikuid tuleb austada. Kellegi valikud pole teiste omadest vähem väärtuslikud. Me ei saa olla loomad, kes ei usu teineteisesse vähimalgi määral. Me peame teineteist mõistma. Kui on inimesi, keda ei huvita epinikionism, kes tahavad end tunnustada lööduks, tuleb neid mõista. Või kui näiteks mõnede arvates kõik ei olegi suurepärase, nagu väidab Raal-Jumal, vaid kõik on hoopis valesti, tuleb meil ka neid mõista. Me ei tohi end lasta eksitada sellest, et meile tundub see valik masohhistlikuna. Ja kui see ongi fašistlik, mis siis? Kuigi meie Teooriatehas oleme õnnelikud, oleme me ka masohhismiga nõus. Valida võib ka valu ja probleemid.

“Imelik oleks, kui ei valitaks oma, vaid kellegi teise elu,” nagu tõdeb Aristoteles “Nikomachose eetikas”.

tõlkinud Hanno Soans

Rites for Businesses in Crises

Consultations by Florian Feigl, interview by Mari Laanemets



ML: Two years ago you were in Estonia to shoot a documentary with Marko Raat, which indeed never came true, but could be taken as a rehearsal for his long feature “Agent Wild Duck”.

What was your exact role in this documentary?

FF: I was somebody who was working in a company which helps other companies to make more profit – business consultant, that’s the right word. Marko had made up this crazy theory including different rituals and self-sacrifice what he wanted to use together with different economic ideas. I was supposed to present these ideas to different managers and to different companies and banks in Estonia. We talked to a consulting manager and we talked to a politician as well. My role was a little bit in-between. I got very involved in all these theories and I went to these meetings Marko had organised. We presented ourselves and said that the film crew was making a documentary about this German consultant who was checking out if it was worth coming to Estonia with our strategies.

ML: So it was presented as a real company existing somewhere in Germany?

FF: Yes, it was... We had business cards prepared and I had my e-mail address for this... There was a plan to make up a web-site of the company and to have professional presentation material so that we could really give a lecture on this whole idea. And, yes, there was also the plan to go to one of these big business meetings

with top managers from all over the world lecturing. We wanted to interfere and if possible give a lecture next to a top executive from, for example, Daimler Chrysler.

ML: And the people didn’t know anything about it before they were confronted with you?

FF: Working with Marko I never really knew, what was really planned and what was just happening. On one of the very first times when we met he came up to me and asked if I would mind if he put a private detective on me to spy out my own life. I have this paranoia that he did it and is actually still doing it.

It was really difficult to get these dates with the businesses and very often they told us shortly before that they didn’t have time at the moment and asked us to call again. They had their schedule and this made me feel that those people were really busy and not prepared for what was actually coming.

ML: Could you talk about the theories you were introducing? The idea not to make profit always, sounds very strange from the business point of view...

FF: Well, our theory was based on Georges Bataille’s idea of *surfascisme*. Similar to underlying fascism which can be exorcised by rituals which are close to certain social rituals in traditional societies. In order to get rid of social pressure there has to be sacrifices every now and then. Traditionally they may sacrifice a pig

or they find an enemy to be sacrificed. We added to this the idea of self-sacrifice. This we introduced into economics – the idea of crises exists there pretty much the same way – society in crises is like a company in crises. This crisis has to be solved by some kind of ritual, in economics as well. Our idea then was that the moment of crises is actually a very productive and healthy moment and that there always has to be a certain amount of crises. This also exists in economic theory as well, but we just wanted to go a little bit further and explain to the people that they should never leave this moment of crises. Many of the start-up companies do exactly this: they develop an idea, they develop a company and at the moment when it's running they just sell it to someone bigger and start a new thing. So we went quite parallel to this. If they can imagine that it is worth bringing up a new company – which is always a moment of crises – it is instead possible to imagine keeping this level of crises up to the point where you just sacrifice your company. It has to take place at the moment when you see that now it is getting consolidated and now it's running well. We tried to bring in rituals which make it possible for everybody in a company to deal with social pressure that's coming up. When you have a huge energy plant, for example, where many workers are involved, then only managers might understand the idea of crises as they can go somewhere else. But usually there are many workers involved who are earning the money for their families and for them it is hard to accept this idea. They don't like crises, because they want a steady life. To make it acceptable for them we wanted to introduce these rituals, so that there might be a parallel movement of having this sacrifice of a company and the self-sacrifice in the community of workers and managers. This would bring managers and workers on to the same level. They would be together in a social ritual and would lose the enormous social pressure they are living in and would make it possible for everybody at every level of the company to understand that it is a healthy process of getting rid of the steady life.

ML: What was the response or reaction you encountered?

FF: We went to one brick-company which was not very big, there was maybe fifty people working and they were making very special bricks with special shapes. There we were, talking with one pretty highly ranked person in the company, who was responsible for PR as well but he was also like a leading worker there. And mostly we were in contact with the PR-people first. We had a talk with them first and then they found somebody very high in the workers hierarchy who had a wide knowledge about all the processes in the factory and who then usually gave us a tour.

The response was very different. Mostly people were interested. I think Marko wanted me because I am from West-Germany and the economy is very successful there. So at least at first they were listening, but when we introduced our ideas they often thought it a bit ridiculous and were like half laughing, but mostly they took us quite seriously. I am not sure if it was so much because of the theory or because of the camera and the film crew. I didn't, of course, understand what Marko was talking with them and how exactly he was introducing the ideas, but most of the people did not feel too comfortable with the camera. They didn't contact us for some more information to give us a possibility to really introduce it.

Valter Lepik, the leading engineer in the Narva power plant, was extremely interested in this idea. He could imagine that it might be a useful thing which I think these PR-managers did not admit. They were very careful about not going too far and presented their factory as a very efficient factory. Of course for these people it is difficult to deal with somebody who is telling them, that they definitely have a problem and asking them to tell the problematic points in the companies hierarchy. So we changed our strategies. At the beginning we were very careful and followed the people when they explained stuff and we were only giving very little information about our things. And in the end we used another strategy and confronted them with it: hey you have a problem and we have got the solution, you just

have to do this and that!

Afterwards we offered to spy at other factories – we offered an industrial intelligence service. Then most people were holding back very much and saying that this is impossible on the level of top management. If anybody finds out about that, then you will be completely out of the business. But at least they sometimes asked questions like “how could we imagine that we could do industrial spying?” First they all said no-no-no, that is impossible, we would never do something like this, but then they were interested to hear more about the service. I think if we could have gone a bit more into this and have really presented them with some things we had done in the field so far, it could have been an interesting direction to go in.

ML: What was the main reaction you ran against?

FF: I don't know how much of the problem was the film crew as you cannot offer an intelligence service and at the same time document it. The PR manager of Ühispank, I mean, – he is a quite high person in Estonian business society and he cannot risk being in some kind of a documentary like that. Another thing was when we talked to Valter Lepik at the energy plant, he was really very depressed as the production had really gone down compared to 15 years earlier. He saw that there was definitely a problem. He was in a high enough position and he was not going to lose his job, so he could play along much easier. But he was also in a much more problematic situation with much stronger social pressure – people who used to work in this factory then, now have no work.

And then this intelligence service was very much a point where they at least got suspicious, whether it was all so serious or just made up.

ML: Could you say more about approaching the big business conference? Why did they decide not to invite you at the end?

FF: I think that these people just didn't want to be filmed when they cannot completely control the material. And maybe managers don't want to appear on any kind of filmed material when they are at a business conference. I don't know what kind of secrets they want to hide. It's very interesting, because our business theory was exactly about that – letting things loose and letting crises happen and then on the other hand training people how to control uncontrollable moments.

I feel that what we did in this half-documentary was a great process of research that helped quite a lot. I wouldn't actually call it documentary, because I really went into these ideas and liked them very much and we could have had good training-meetings with these people.





wolfgang autan
abastecedora's investor

"i am one of the totally convinced investors at abastecedora de galerías (the gallery supplier). being a work of art and also an enterprise, you obtain profits in both ways: from the art market and also at the end of the year, like any shareholder. From my point of view, abastecedora is one of the best options in the market today."

abastecedora de galerías

www.abastecedoradegalerias.com

Mario García Torres

Ana Elena Mallet, Mexico City based curator

"Abastecedora de galerías" on Mario García Torrese kunstiprojekt, mille "peamine eesmärk on kunstiprofessionaali elu kergendamine". See on kommertsstruktuuride *simulacrum*, mis esitab küsimusi majandusmehhanismide legitiimsuse kohta. Teeseldes kommertsüksust koos kõigi selle eeskirjadega, peegeldab projekt kultuuri toimemehhanisme ning paljastab kunsti tsirkuleerimise ja legitimeerimise mustreid. Rea toodete (valge maal, õli lõhn, taustamuusika, mööbel, tüpograafia ja valgustus) ostu-müügi tehingute kaudu teeskleb García Torres professionaalset kunstisüsteemi. Projekti algas kuulujuttudest, mida levitati Mexico Citys. Järgmisena avaldas García Torres nii rahvusvahelistes kui ka riiklikes ajakirjades reklaame, tehes oma olematule projektile kampaaniat. Hiljem tellis kunstnik "Abastecedora de galerías"-e füüsilise osa. PR-strateegiaid ja marketingi kasutades eksponeeris ta "Abastecedora de galerías" tooteid näitusel "Sinust tehtud pildid" Galería de Arte Mexicanos ja Ameerika Seltsis, New Yorkis.

Abastecedora de galerías was an art-project by Mario García Torres (Monclova, Mexico, 1975) in the year 2000, "With the main objective of making the life of the art professional easy" – as the legend praises in its web site – *Abastecedora de galerías* stands as a simulacrum of a commercial apparatus questioning the legitimizing mechanisms of the economic and commercial systems. Pretending to constitute itself as a commercial society with all its rules and statutes – even though it has fictitious capital – *Abastecedora de galerías* tries to propose a reflection upon the way cultural and artistic gears operate; objecting to the fashions of art exhibition and art circulation as well as art legitimization devices.

Through the sale of a series of products such as: white painting, oil fragrance, background music, furniture, typography and lighting, García Torres pretends in a certain way, to promote a much more developed and professional art exhibition system, situating his work between the boundaries of reality and fiction.

This project started with a chain of rumors dispersed all around Mexico City which intended to awaken a certain curiosity and expectation among the art community. Next, and using it as a promotion strategy and as constitution of a materially nonexistent project, García Torres started inserting advertisements in different magazines of metropolitan and national circulation. Later on, the artist commanded the architectural model of what was supposed to be the physical construction of *Abastecedora de galerías*, and immediately placed the entity in the virtual space: , in order to give free access to thousands of web users, informing them about the products and services of the company.

Also as a divulgation strategy and as a market placement technique, García Torres has recurred to the institutional infrastructure in order to exhibit the products commercialized by *Abastecedora de galerías*. (*Pictures of you*, Americas Society, New York, April-June 2001, and an up-coming solo show at the Galería de Arte Mexicano in Mexico City). The mere action of exhibiting these items in an art space gives the project several interpretation options: first it simply presents the products as new elements of implementation in the practice of art exhibition, and secondly it raises the status of the products converting them into works of art of their own.



The Departure of Helgi Sallo

Mati Unt 1969

The Departure of Helgi Sallo is a short story by Mati Unt, a cult writer from the seventies, once almost as famous as Helgi herself. Unt used a real-life character and twisted her role in the media. Through that distortion she had her fifteen seconds of glamour. See! There she goes our lost object, our fetish. No literary merits could make the story as attractive for us as her attitude. So what about now? What about the conclusions? We could refer to Matthew Collings, the TV star of contemporary art criticism: "Nowadays shock matters, beauty matters and nothing matters as well." What should be the voodoo we do? We perform nothing. troubleproductions (Anders Härm, Hanno Soans), 2001



Helgi Sallo stood in the center of the studio. Behind her was a shiny white circle on a black background and in front of it, a small orchestra. All fell silent in the studio; the muted buzz of talking could only be heard from the operators' headphones. One of the three cameras, its red light on, slowly moved closer to Helgi Sallo. At that moment her face was already on the monitor screen, the director held his hands on the knobs, the title of the show, "Horoskoop", had gone on air and the director was ready to substitute Helgi Sallo's face instead of it any moment now. The hand counting seconds jumped from one notch to another, the one counting minutes already stood on seven. Then it was time, the director slid one knob down and another one up, the face of Helgi Sallo went on air, the orchestra struck up a lively waltz, Helgi Sallo opened her mouth for the first note, gave a playful wink and inclined her head to the left but, then, turned away and walked off right towards the exit from the studio. The closest operator understood nothing and attempted to follow her with his camera, the orchestra played on like automatons thinking someone might have forgotten to inform them about the new movement scheme. At first the director put on a general view of the pavilion but no cameras could catch Helgi Sallo any more and he cut to the camera observing the orchestra. Yet the orchestra had petered out by the time, no one in the studio was able to move, deathly silence reigned over all. Helgi Sallo went unhindered across the parquet, her high heels clicking, out of the door, across the lounge, through a dim passage, down the stairs, past two women, through the glass doors to the street where a warm evening wind blew in her face. Helgi Sallo went on along the street without looking at passers-by right to the corner, turned right, passed the TV tower, the newsstand, the Radio House, the Ministry of Communications, the bar, and the taxi stop, and crossed the street to the streetcar stop where the sun shone, where it smelled acridly of concrete and where posters had been pasted. A streetcar arrived, Helgi Sallo got in, went forward through the long wagon, on the way she remembered she had neither purse nor money with her but she didn't care about that and rode on and smiled. A young man saw her smile, thought that it was directed at him, and asked if the lady wasn't Helgi Sallo. The lady said she didn't know a person of that name. The young man asked again if she hasn't at least heard the name on the radio or on TV but Helgi Sallo shook her head and got off the streetcar behind the railway station. A train was standing at its platform at that moment; Helgi Sallo got onto it and took a window seat. Over time other passengers gathered in the carriage and it showed this was a train that would depart soon. All over the country, the TV

screens still kept showing the message: "Please wait. We are experiencing technical difficulties." When the train had already cleared the city boundaries, a conductor came into the carriage. Reaching Helgi Sallo, he stopped and had a long look at her. Helgi Sallo smiled in answer and the conductor asked to see her ticket. Helgi Sallo replied she had no ticket. The conductor demanded she find the ticket. Helgi Sallo didn't do that and said she had not bought a ticket at all. The conductor asked why hadn't the passenger done it. Helgi Sallo said she didn't think of it. The conductor announced that in this case she would have to pay a fine. Helgi Sallo answered she had no money. The conductor asked her to present her ID, but Helgi Sallo didn't have that either. Then the conductor said that in this case the passenger had to leave the train because this was the law. Helgi Sallo didn't argue but went into the vestibule. There she looked at the landscape. It was evening proper already and the shadow of the train stretched far over the fields. Along with the glass doors of the carriage the message "Prislonjatsa vospreshtshajetsa" ran across trees, across valleys and hills, across the sky and the wood. The conductor, going on with his work in the carriage, cast suspicious looks in Helgi Sallo's direction every once in a while. Then the train slowed and stopped. The doors drew away to both sides and Helgi Sallo stepped off. The doors drew closed again behind her, the train whistled, started to move, and soon disappeared behind a bend. Helgi Sallo remained alone amid the silence of an August evening. After taking a deep breath she left by the country road. The sun was setting already, the sky getting paler and paler. Helgi Sallo turned off the road into the wood. No one has seen her since. In the woods it grew ever darker; the night began. Dogs barked in the village. About two o'clock a wind arose and against it appeared dark clouds. Thunder was heard from far away. People roused from their beds and hurried to ground radio and TV antennas and to close attic windows left open. A thunderstorm raged all through the small hours and hail beat against windowpanes. People lay sleepless and watched the lightning bolts light up walls and ceilings again and again. The trees wailed and branches scratched the windows. Dogs crawled to hide in barns with other animals. Only at about seven o'clock did the thunderstorm abate. Several trees on the hill above the village were struck into splinters by the lightning; the trunks lay in the wet grass and the leaves already started to curl in the rays of the rising sun.

Translated by Liisi Ojamaa



PE^B
2 2261 20023

- a) double, triple, quadruple ID
- b) Bowie, Stardust, stolen personality
- c) conceptual persona as real-life character
- d) fame-art objects as ready-mades
- e) dissolution—collective authorship
- f) asshole—mechanisms & schizo-world
- g) constant state of becoming
- h) infantile!



BLUR

blur conference

No 1./2002-8-21